عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

الجزء الثالث

تحرير: جيف تود تيتون

ترجمة: حسام الدين زكريا



المركز القومى للترجمة

2598

عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

(الجزء الثالث)

عوالم من الموسيقى

مقدمة لموسيقى شعوب العالم

(الجزء الثالث)

تحرير : جيف تود تيتون

ترجمة: حسام الدين زكريا

2016

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2598
- عوالم من الموسيقى: مقدمة لموسيقى شعوب العالم (الجزء الثالث)
- جيف تود تيتون
- حسام الدين زكريا
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
Worlds of Music:
An Introduction to the Music of the World's Peoples- 5th Edition
By: Jeff Todd Titon et al.
ISBN 10: 0534595391/ ISBN 13: 9780534595395

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

تيتون، جيف تود

عوالم من الوسيقى: مقدمة لموسيقى شعوب العالم (الجزء الثالث)/

تحرير: جيف تود تيتون ، ترجمة: حسام الدين زكريا

ط ١ – القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٦

٥٤٨ ص ، ٢٤ سم

١ – الموسيقى – تاريخ ونقد

(أ) زكريا، حسام الدين (مترجم)

(ب) العنوان ٧٨٠,٩

رقم الإيداع ٢١٩٦٧ / ٢٠١٥

الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978 -977-92 - 0435 - 2

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

الفصل الثامن

شرق آسيا/الصين، تايوان، سنغافورة الصين ما وراء البحار

جوناثان ب. ج ستوك Jonthan P.J. Stock

يتضمن عالم الثقافة الصينية قطاعا متميزا من الشعب يقطـن المنـاطق الرئيسية من أرض الصين، إضافة إلى تايوان، وسنغافورة، ومجتمعات مـشتتة حول العالم. وفى جمهورية الصين الشعبية، فى قلب تلـك الجمهـرة العالميـة، يمكننا سماع أصداء من تقاليد عريقة، لواحد مـن أعظـم المراكـز التاريخيـة للحضارة. ويمكننا أيضًا أن نطلع على الكيفية التى تدعم بها تلك الأصداء وفـرة موسيقية متسارعة الخطى لدولة معاصرة كبرى، وسوق عالمى رئيسى للـصيغ التعبيرية الجديدة. ويركز ذلك الفصل على القلب النـابض والأرض الرئيـسية **Mainland** الصين، مع المرور على أماكن أخرى فى طريقنا، كما يستكـشف الحاضر الموسيقى للصين بفحص الأساليب الموسيقية المعاصرة، التـى تبـرز ويتردد صداها مع مسيرتها التاريخية الخاصة.

والعلاقة بين الماضى والحاضر تعتبر مـن الموضـوعات المدهـشة لبحوث الموسيقى فى أى مكان، خصوصًا فى الصين نظرا لثـراء التوثيـق الثقافى هناك. ويوجد الحاضر الموسيقى فى حالة دائمة من الطباق (الكونترا بونط **Counterpoint**) مع الماضى الموسيقى، وهى صورة يمكن استكشافها

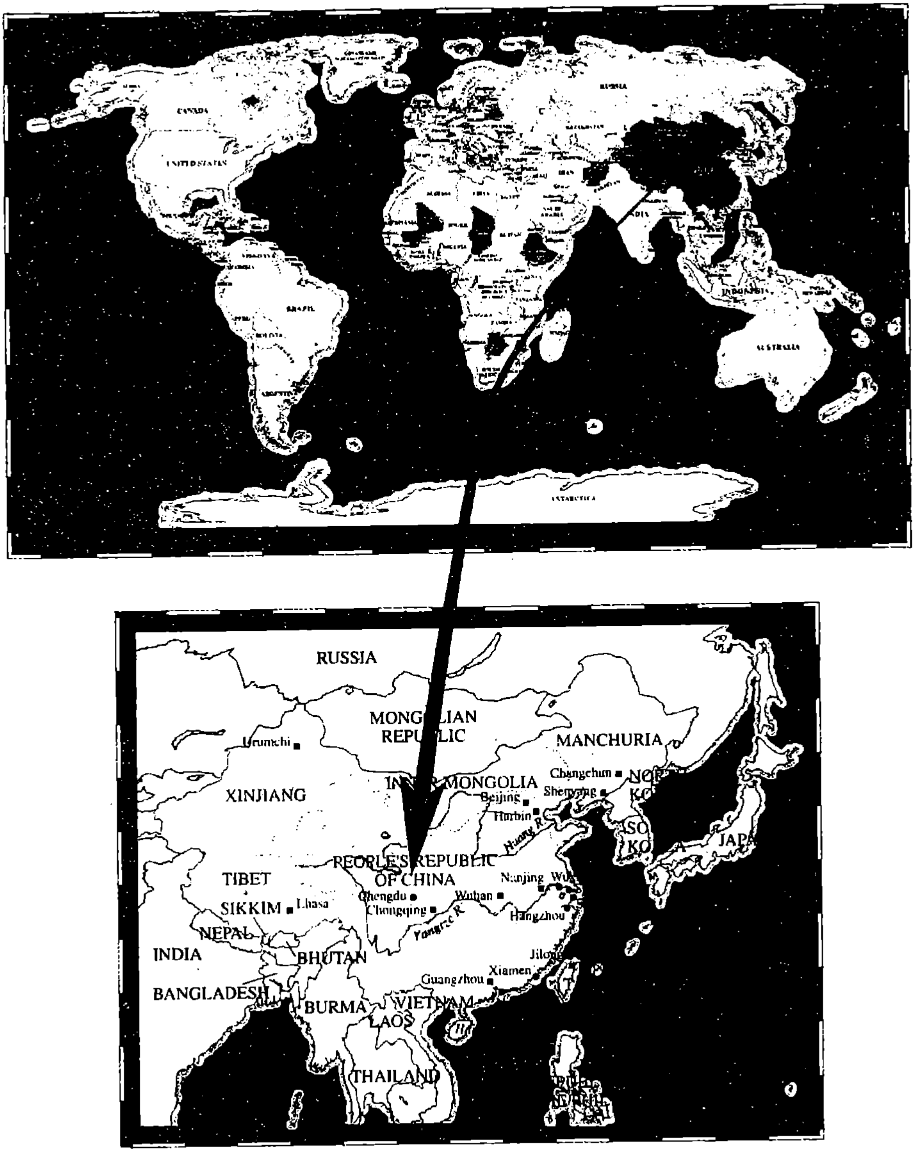
من منطلق مفهوم فلسفى صينى يعرف بالداوية **Daoism** (وأحيانا يكتب طاوية **Taoism**). وهو أفكار ين ويانج **Yin and Yang**، وحرفيا مبدآ الأنثى والذكر، وأحيانا يرمز له بالرمز @. والفكرة هى أن أى كيان لا يتكون من عنصر رئيسى، بل فى الوقت نفسه يشمل أيضا نقيضه أو عكسه المتتام معه. فالجديد ليس مجرد جديد، بل هو رد فعل للقديم، الذى كان نفسه جديدا ذات يوم. وتصنيف ذكر يبدو مميزا بدرجة كافية عن الأنثى، رغم أن كليهما ينبثقان من تفاعل بين الأنثى والذكر، والموضع يصعب معه أن يتخيل المرء لحظة تنفصل فيها التصنيفات حقا. والفقرات التالية تستخدم تلك الرؤية لدى المجتمع الصينى، وجغرافيته، وتاريخه، ولغته، وفلسفاته التكوينية **Formative Philosophies**، وعقائده، وتنظيمه السياسى.

والصين هى أكبر دول العالم تعدادا (أكثر من ١,٣ بليون نسمة فى أواخر ٢٠٠٤، حيث يولد طفل كل ثانيتين)، وفى الإمكان العثور على تنوع ثقافى هائل فى نطاق ذلك التعداد الضخم. وقد ظلت الصين لفترات طويلة تحفل بتنوع عرقى، والدولة تعترف رسميا بخمس وخمسين قومية إلى جانب شعب الهان **Han** الذى يشكل الأغلبية، تقريبا ٩٢ فى المائة من التعداد الكلى. والسكان غير موزعين فى انتظام. فمعظم الصينيين الهان يقطنون الأراضى الزراعية الغنية فى الشرق (ثلث مساحة الدولة). ولكى يمكنك أن تفهم تلك الكثافة السكانية، تخيل أن هناك بليونا من البشر يعيشون فى الولايات المتحدة بين نهر المسيسبى وساحل الأطلنطى. وفى نفس الوقت، ينتشر شعب الهان وكثير من القوميات الأخرى (بما فيها الزوانج **Zhuang**، والأويغور **Uighur**، والهو **Hui**، واليى **Yi**، والتبيتيون **Tibetans**، والمياو

Miao، والمانشو Manchu، والمغول Mongols)[1] فى مساحات صحراوية شاسعة وواحات فى الغرب، وسلاسل جبال وسهول عشبية فى الشمال، والغابة الاستوائية والجبال فى المنطقة الجنوبية الغربية. علاوة على ذلك، فرغم أن نحو ٦٠ فى المائة من عدد السكان يعيشون فى المناطق الريفية، تشملهم بيئة اجتماعية تكونت أساسا حول عمل الأسرة والاهتمامات الريفية المعتادة فى القرى، ولم يكن هناك سوى ٧٥ فى المائة يعملون فى الأرض منذ جيل واحد مضى. ويعكس ذلك الاتجاه النزعة الحضرية السريعة والمهمة نحو تصنيع الأمة. وما هو إلا جيل واحد وسيتحول الريف الصينى إلى أقلية. وبالطبع، فقد كان هناك مدن ضخمة، وبلاطات متطورة، ومعابد، ومصانع فى الصين التاريخية، ومن ثم فإن الموسيقى الحضرية والاحترافية Professional، وموسيقات الصفوة قد ترسخت هى الأخرى فى كل جانب من جوانبها مثل موسيقات الطبقات الريفية. فقد كان هناك مجتمعات صينية عبر البحار لعدة قرون، وأى دراسة للموسيقى الصينية فى الوقت الحاضر تحتاج إلى أن نأخذ فى الاعتبار مجتمعات الشتات الضخمة والمتنوعة. وأبرز تلك المجتمعات توجد فى تايوان وسنغافورة. والأسواق الصينية عبر البحار تكتسب أهمية للتوجهات الموسيقية الصينية فهناك قلة تحافظ على التقاليد فى الجزء الرئيسى من البلاد، وهناك الكثيرون الذين أبدعوا تعبيرات موسيقية جديدة، حقق بعضها بدوره شعبية وانتشارا داخل الصين.

---

(١) يود المؤلف أن يبدى عرفانه للمساعدة التى قدمها كل من: كارلتون بنسون Carlton Benson، شو شينر Chou Chiener، بيتى فليتشر Pete Fietcher، جوتشينيوان Gu Chenyuan، هسو شو – وين Hsu Shuo-wen، فرانك كوينهوفن Frank Kouwenhoven، لى ياشين Lee Yachen، ديف مور Dave Moore، أنطوانيت شيمل بينيك Antoinet Schimmelpennick، هيرا تانج Hera Tang، وانج تينج لينج Wang Tingling، صامويل ونج Samuel Wong، وزاو يو Zhao Yue. (المترجم)



الصين وموقعها من العالم

وتشير حالة الشتات Diaspora إلى تلك الحدود الجغرافية المتغيرة للعالم الصينى عبر الزمن. ويظهر السجل التاريخى (الجدول ٨-١) أن المنطقة التى نعرفها الآن بالصين قد توحدت إلى أمة واحدة بالقوة المسلحة، وفى فترات أخرى تفتتت إلى دول ذاتية الحكم. وحوالى عام ٢٢١ ق.م على سبيل المثال، هزم حاكم دولة اسمها كين Qin أعداءه عبر الصين المعروفة اليوم، وأعلن نفسه أول إمبراطور للصين (وكلمة كين Qin تنطق تشين Chin– وهى أصل كلمة تشاينا China)، انظر "جدول نطق الحروف الصينية Mandarin Chinese Pronunciation" والميراث المهم لذلك الإمبراطور هى محاولاته لوضع معايير للغة عبر الأمة، وإعادة بناء الأنظمة الدفاعية وتطورها فى الشمال، وبذا أنشأ السور العظيم. وفى أوائل القرن الثالث عشر قاد جنكيز خان Genhis Khan جحافل المغول، التى قامت بتوحيد جزء ضخم من أوراسيا Eurasia[(١)] مؤقتا. وقد حدث غزو آخر من الشمال فى منتصف القرن السابع عشر، عندما اكتسح شعب المانشو Manchus[(٢)] أراضى الجنوب ليكونوا أسرة كينج Qing التى ظلت قائمة حتى عام ١٩١١. وقد ظل التشرذم جزءًا من الوضع المعاصر، وفى عام ١٩١٢أنشأ الحزب الوطنى جمهورية الصين، وتبع ذلك الغزو اليابانى وحرب أهلية ضارية، وتم إعلان جمهورية الصين الشعبية بقيادة الحزب الشيوعى الصينى عام ١٩٤٩. وفى ذلك الوقت، تراجع القوميون إلى جزيرة

---

(١) يطلق هذا اللفظ على أكبر مساحة لليابسة على وجه الأرض، حوالى ٥٢,٩٩٠,٠٠٠ كيلو متر مربع وتضم قارتى آسيا وأوروبا – المترجم.

(٢) شعب مانشوريا– المترجم.

تايوان، التى كانت أسرة كينج قد سلمتها لليابان عام ١٨٩٥، ثم استردتها الصين عام ١٩٤٥. بعد هزيمة اليابان فى الحرب العالمية الثانية. وقد شهدت السنوات الأخيرة دفئا ونموا فى العلاقات الاقتصادية والثقافية بين تايوان والصين، إلا أن الوحدة السياسية ما زالت متعثرة. وفى نفس الوقت، شجع الاستعمار البريطانى فى تلك المنطقة لمدة قرن ونصف القرن كثيرا من الصينيين على الهجرة إلى جنوب شرق آسيا، وكانت إحدى النتائج أن سنغافورة تلك المدينة الدولة **City State** تحتوى على أغلبية من عروق صينية بين سكانها.

ويعكس ميدان اللغة ازدواجية مماثلة من التباعد والاختلاف، والتوافق، فشباب شعب الهان فى الصين اليوم يتكلم فى أغلبيته اللغة القومية، وهى الماندرين الصينية **Mandarin Chinese**(١)، كما يتكلم تنويعا إقليميا من الصينية خاصًا بكل منطقة نشأوا فيها. وتلك اللهجات الإقليمية غالبا ما تتبادل عدم الوضوح، رغم أنها تتقاسم جميعا بعض الكلمات والبنية النحوية. ومن الأهمية معرفة أن تلك اللغات يمكن إدراجها تحت مسمى لهجات النبرة **Tone Languages**، ويعنى ذلك أن الطبقة **Pitch** (عالية، منخفضة، فى ارتفاع، فى هبوط،... إلخ) التى يتم بها نطق المقطع اللفظى تكون على قدر من الأهمية فى تحديد معناه مع امتزاجها بالعناصر الأخرى (المدة الزمنية، والتوكيد، والأحرف الساكنة والمتحركة)، وتلك الخاصية لها مضامين مهمة فى الموسيقى الغنائية، كما سنرى فيما بعد. وعلى عكس اللغة الصينية

---

(١) اللغة الصينية البسيطة أو لغة الموظفين– المترجم.

المنطوقة، نجد أن الكتابة عبر كل أجزاء الصين قد توحدت منذ زمن طويل فى نظام واحد للحروف (بغض النظر عن استثناءات على نطاق ضيق مثل الخط النوشو **Nushu Script**. وينحصر بين النساء فقط). وتتكون تلك الحروف من عناصر مصورة، وصوتية، مع عناصر أخرى، والفرق الرئيسى بينها وبين اللغات الأبجدية هى أن كل حرف مكتوب يساوى كلمة كاملة (مع استثناءات قليلة). وقد ظلت تلك الحروف مستخدمة على مدار قرون عبر شرق آسيا لصيغة رئيسية للغة المكتوبة. وهناك أيضا اللغات الأهلية **Native** للأقليات العديدة، مثل اليغور **Uighur** أو المغول **Mongol** ويتكلمها تلك المجموعات العرقية، وفى أحوال كثيرة جيرانهم أيضا.

جدول ٨-١ الأسر الصينية الحاكمة

زو **Zhou**	من القرن ١١- ٢٢١ ق.م
كين **Qin**	من ٢٢١-٢٠٧ ق.م
هان **Han**	من ٢٠٦ - ٢٢٠ ق.م
تانج **Tang**	من ٦١٨ ق.م- ٩٠٧
سونج **Song**	من ٩٦٠ - ١٢٧٩
يوان **Yuan** (مغول)	من ١٢٧١ - ١٣٦٨
مينج **Ming**	من ١٣٦٨- ١٦٤٤
كينج **Qing** (مانشو)	من ١٦٤٤ - ١٩١١
جمهورية الصين	١٩١٢- الآن (فى تايوان)
جمهورية الصين الشعبية	١٩٤٩ - الآن

وهناك الكثيرون الذين يوجدون فى نطاق العالم الصينى يمكنهم نشر أفكار على نطاق واسع بلغة الماندرين كما يمكنهم قراءة كتابة المواطنين فى الماضى والحاضر، إلا أن ذلك قد يعنى بالكاد أن اللغة الصينية ذات رؤية أحادية إلى العالم. والأمر على عكس ذلك، فقد كان هناك دائما مدارس فكرية متضاربة. فالكونفوشيوسية **Confocianism**، التى انبعثت من كتابات كونج فوزى **Kong Fuzi** (حرفيا لورد كونج **Lord Kong** حوالى ٥٥٠-٤٧٩ ق.م) تنادى بأن الحكم الصالح يتطلب نظاما اجتماعيا تراتبيا **Social Hierarchy**، ثابتا، يسرى فيه الولاء صاعدا إلى أعلى بدءا من الزوجة لزوجها، ومن الولد لأبيه، والمواطن العادى للحاكم، ومن ثم من الحاكم إلى السماء وعلى هذا فالمسئولية الاجتماعية تنساب نزولا، حيث يلتزم كل فرد بالعناية بمن هم تحته طبقيا. وقد رأى كونفوشيوس فى الطبيعة البشرية الخير كقاعدة، إلا أنه يسهل أن يتسرب إليها الفساد من جراء الحكم السيئ. وفى نفس الوقت نادى الطاويون **Daoists** بالتهذيب الذاتى، وأهمية وصل الروابط الشخصية عن عالم تشوبه النقائص. وكلا النظامين يهدفان إلى شرح موقف الإنسانية من الكون. إلا أن أيًا منهما لم يعتمد على عقائد دينية بالمعنى الهندى والأوروبى، رغم أن الطاوية تلاقحت مع الأديان الشعبية، بما فيها عبادة الأرواح والأسلاف. وتشمل كل الصيغ التعبيرية طقوسا تبدى احتراما للقوى الطبيعية وما فوق الطبيعة وللأسلاف. وقد جاءت البوذية، وهى ثالث الأفكار الرئيسية، من الهند إلى الصين فى بواكير الألفية الأولى وتعتنق تعاليم تلك العقيدة مبدأ يرى أن البشر يستولى عليهم النقص منذ الميلاد، إلا أنهم بالتزامهم بالممارسة الدينية، يمكنهم القيام برحلة يرتقون فيها ذاتيا على نحو تدريجى من خلال تعدد التجسيد **Multiple Incarnation** نحو مستقبل طاهر نقي.

وكل واحدة من تلك العقائد قد اكتست بسياق إمبراطورى حيث تشعبت إلى أنواع كثيرة. ومرت عصور على الصين، تقلدت فيها الطبقة الأرستقراطية معظم السلطات، وفى فترات أخرى كان البلاط الإمبراطورى يحكم من خلال صفوة من العلماء والموظفين يتم اختيارهم بعد اختبارات عامة، ويتم إرسالهم فى مأموريات للإشراف على مناطق بعيدة عن مقار إقامتهم أما اليوم، فلم يعد التنظيم السياسى للعالم الصينى يجرى على نحو مباشر. فالصفوة الإدارية تتكون بصفة رئيسية من أعضاء من الحزب الشيوعى الصينى. ويؤكد ذلك النظام السياسى العدالة الاجتماعية، والمشاركة فى الملكية، مع تخطيط مركزى قوى، وقبضة متينة على زمام الدولة. وعلى الرغم من ذلك، فإن العقود الأخيرة قد شهدت تشجيعا للمشروعات الخاصة. ومع نمو قطاعات الأعمال، مع وجود فساد وسوء استخدام للسلطة من قبل بعض المسئولين، ظلت هناك مشاكل محسوسة. ومنذ عام ١٩٩٧ عادت هونج كونج إلى الصين بعد أن كانت مستعمرة بريطانية، مع تعيين حاكم لها فى بكين، إلا أن لها نظامها السياسى المنفصل نوعا ما عن باقى مناطق الصين. وفى تايوان حديثا، يتبلور اتجاه نحو الديموقراطية وتعدد الأحزاب. وبوجه عام فالصينيون فى معظم الدول الأخرى، وعلى نحو نموذجى، يمثلون أقليات ليس لها صوت عال فى مجال السياسة، فيما عدا الدولة المدينة **City-State** سنغافورة، حيث يكوّن الصينيون غالبية السكان. ورغم وجود الديموقراطية فى سنغافورة، فإنه من الواضح أن الحكومة ذات نظام سلطوى، ويقبض على زمام الأمور نفس الحزب (فى الواقع، وغالبا، نفس المجموعة من العائلات) منذ الاستقلال عن بريطانيا منذ نصف قرن.

والخلاصة، أن العالم الصينى يتضمن مواقع كثيرة تتنوع تنوعا كبيرا، رغم أن الناس فى نطاق تلك المنطقة أحيانا ما يختارون أن يعتبروا أنفسهم كيانًا ثقافيًا منفردًا. واللغة والفكر الصينى يعتمدان على مبادئ وبنيات متشاركة، إلا أنهما، وبالقدر نفسه، دائما ما يتمتعان برؤى شديدة التنوع. وتنطبق تلك الازدواجية على الثقافة الموسيقية الصينية. فمن ناحية، هناك عدة سمات موسيقية تعتبر صينية خالصة متفردة، وعالمية فى آن واحد- إنها خصائص تتقاسمها كل تلك الموسيقى إلا أنها ليست شائعةً فى شرق آسيا، أو أكثر عالمية، ومن ناحية أخرى، فإن فكرة **Idea** الموسيقى الصينية أكثر عالمية، وهى تشكل جانبا مهما فى المناقشات الصينية الدائرة حول الموسيقى، الهوية والتواصل الثقافى الدولى. ويؤمن الصينيون بأن موسيقاهم تجعل منهم قوما مميزين عن غيرهم من الشعوب قاطبة ولهم خصوصيتهم، مثلهم فى ذلك الكثير من الموسيقات القومية حول العالم. وسنعود إلى تلك القضية فى نهاية الفصل.

فى نطق أحرف لغة الماندارين الصينية

حاليا، تم نقل لغة الماندارين الصينية لتكتب بحروف هجائية إنجليزية **Transliteration** وأطلق عليها اسم بينين **Pinyin** لمساعدة من لا يستطع قراءة أحرف اللغة الصينية. وهناك الكثير من أحرف البينين يكون لها نفس صوت المكافئ الإنجليزى لها. وفيما يلى قائمة بالأصوات الشائعة التى تتطلب عناية خاصة، مع النطق الإنجليزى التقريبى لها.

البينين	الصوت الإنجليزى	مثال	النطق التقريبى
a	ah	Zhang	Jahng جانج
a_1	eye	kual	Kwhy كوى
ao	ow	jiao	جى-أو Jee – Ow (مثل كلمة Cow)
e	uh	ge	guh جو
e_1	a (بمدة)	Bei	bay بيى
i	ir/ee	ni,shi,dizi	Nee, shir, dee-zuh ولها صوت "ee" فيما عدا i أن تكون بعد s,r,ch,c,zh,z,sh, فتكون ir أو un إذا كانت غير unstressed مؤكدة
ت	مثل ت فى الألمانية (الإمالة)	lü	Lue ضم الشفتين مثل oo مع الضغط على الفجوة الصوتية Vocal cavity كما فى ee
c	ts	can	Tsam تسان

q	ch	qin	Chin تشين
r	(كما فى Pleaure) s	ren	Rjun رجون
x	sh	xi	She شيى
y	ee	Yan	Yen ين
zh	J	zhi	Jir جير

وعادة ما يتم حذف نبرات الكلام فى البينين **Pinyin** (إلا أنها تكون فى غاية الأهمية لنطق الكلمة على الوجه الصحيح. ومعظم المقاطع اللفظية **Syllables** لها نفس التشديد (وعلى سبيل المثال فإن آبينج **Abing** تكون آه – بينج **bing¯ab** وليس **Ah-bing** أو **ah-Bing**). وهناك دليل كامل على الموقع **http://en.wikipedia.org/wiki/pinyin** على الإنترنت. لاحظ أن الأسماء الصينية تكتب باسم العائلة أولا، ثم اسم الشخص.

موسيقى بين العالم التقليدى والعالم الحديث

لكى نوضح تناسج **Interweaving**، مستخدمين مصطلحات موسيقية، العناصر التاريخية مع الحديثة، والتقليدية مع المؤلفات الموسيقية الحديثة، والقومية والإقليمية، والصينية والأجنبية. سنأخذ فى اعتبارنا موسيقيا يدعى آبينج **Abing**(شكل ٨–١).



آبينج **Abing** على الصفحة الأولى مَن قــاموس الموســيقى الصينى (**Zhonggu Yinyue Cidian**) (بكين – ١٩٨٥)

وموسيقى ذلك المؤلف تعزف من آن لآخر، ويجرى تسجيلها، وإذاعتها فى الصين، ويدرس الهواة والمحترفون موسيقاه سواء فى الداخل أو الخارج.

وقد ولد آبينج فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وحمــل اســم هوايانجن **Hua Yanjun**، وقد نشأ فى معبد طاوى فى مدينة ووكــسى **wuxi** بإقليم جيانجسو **Jiangsu** بالقرب من شــنغهاى. وكــان الطــاويون **Daoists** يصاحبون طقوسهم بفرقة موسيقية على نطاق واسع، وكثيرا ما كــان هنــاك ضمن تلك الفرق موسيقيون على درجة عالية من المهارة، وسرعان ما رسخ آبينج مكانة لنفسه بينهم. وفى شبابه الباكر أصيب باعتلال فى بصره، وأخــذ يؤدى الأغانى والمقطوعات الآلية فى الشوارع تحت اسم "آبيــنج الــضرير". وفى عام ١٩٥٠ – العام الذى توفى فيه– زاره موســيقولوجيون صــينيون لوضع بحوث حول موسيقاه وتسجيلها. وقد عزف ثلاث مقطوعــات منفــردة

على لوت كمثرى الشكل يسمى بيبا **Pipa** (شكل ٨-٢) ومقطوعتين على ربابة بوترين يطلق عليها اسم "إيرهو **Erhu**" وذلك من واقع نظريته الموسيقية التى كان يؤدى منها فى أثناء تجواله فى شوارع مدينة ووكسى. سرعان ما نشرت تلك الأعمال الموسيقية مع تدوين كمقطوعات منفردة **Solos** للدراسة فى المعاهد العليا الموسيقية - وحتى وقت قريب، كان معظم طلبة المعاهد الموسيقية فى الصين مع أساتذتهم يدرسونها، ولذا تجد من يكتبون عن الموسيقى الصينية يشيرون إلى تلك الفئة بأنهم موسيقيوكونسرفتوار.



آلة البيبا **Pipa** يعزفها الموسيقى سنغامورى "صامويل وونج **Samuel Wong**" أثناء التسجيل.

ويقدم القرص المدمج-٣، تراك ١١، مقتطفات من تسجيلات آبينج وهو يعزف البيبا فى مقطوعة بعنوان "الأمواج الهائلة تغسل الرمال". واسم

الآلة يحاكى صوتها **Onomatopoeic** (غمز الأوتار "بى **Pi**" و"العودة **Pai**"). والبيبا آلة تاريخ عريق وقد قدمت إلى البلاط الصينى من وسط آسيا خلال القرن السابع أو قبله. وفيما بعد، كان يعرفها موسيقون من ذوى المهارة بشكل احترافى لأغراض التسلية، ومن ثم أصبح أسلوب عزفها الانفرادى يميل للاستعراضية. والرسومات الباكرة للبيبا تظهر أنها كانت تعزف بريشة **Plectrum**، ثم تطور عزفها ليستخدم الموسيقيون وهم يثبتون فى أصابعهم أظافر هيكلية صناعية من العظام، أو قرون الماشية، أو من عظم ظهر السلحفاة. وعندما استطاع كل أصبع أن يعزف مستقلا فقد أصبح فى الإمكان إظهار البراعة الفيرتيوزية على تلك الآلة. وحاليا تشمل أساليب العزف القياسية الأنواع التالية:

*تان **Tan**، غمزة **Pluck** إلى اليمين بالإصبع السبابة.

*تياو **Tiao**، غمزة نغمية **Roll** بتكرار سريع يتردد بين التان والتياو.

*لون **Lun**، أو عجلة **Wheel**، ويشمل ذلك غمز الوتر بالتبادل وباستمرار بكل الأصابع فى تتابع سريع وناعم.

القرص المدمج ٣:١١.

"دا لانج تاو شا **Da lang tao sha** (الأمواج العالية تغسل الرمال) مقتطفات (٠٦ : ١). أبينج **Abing** (هوا يانجون **Hua Yangjun**). أداء أبينج- بيبا **Pipa**. تسجيل ميدانى لأعضاء معهد البحوث الموسيقية. ووكسى **Wuxi**- الصين ١٩٥٠.

وفى إمكان البيبا أن تصدر عدة درجات **Pitches** فى آن واحد: وعلى سبيل المثال، مصاحبة لحن ما على الوتر الأعلى درجة، وذلك بمداعبة الأوتار الثلاثة السفلى. وتشمل أساليب العزف الإضافية استخدام المتوافقات العليا **Harmonics** (وذلك بعفق الوتر عند نقط معينة) والضغط على الوتر جانبا **Sidways** لزيادة الشد فيه مما ينتج عنه رفع الدرجة أو التوتر **Bend**. وقد يضرب العازف جسم الآلة أيضا لتقليد ضجيج المعركة الحربية. وإذا كان لديك جيتار أو آلة وترية، حاول أن تؤدى تلك المهارات، وبعضها يصعب إجادته مثل اللون **Lun**، التى تحتاج إلى تدريب وممارسة طويلة.

ويظهر المدى الصوتى العريض من فوره فى أغنية "الأمواج العالية تغسل الرمال. وتاريخيا، سنجد أن الفقرات المنفردة **Solos** للبيبا عبارة عن مقطوعات قصيرة، وحرة قائمة بذاتها وأحيانا ما كان يتم تجميعها فى متتابعات **Suites**. (وكثير منها وُضع فى مدونات تشبه التدوين الموجود فى شكل ٨-٨) وغالبا ما تكون المقطوعة القصيرة أو جزء المتتابعة بطول ستة وثمانين بان **Ban** بالضبط (والبان هو ضربات إيقاعية ذات موازين قوية تساوى المازورة فى الموسيقى الغربية)، كما يبدو فى الجزء الأول من "الأمواج العالية تغسل الرمال" (انظر دليل الاستماع بانتباه والتدوين المعدل ٨-١). ومقطوعات تصور المناظر الرومانتيكية أو الطبيعة مثل تلك يجرى تصنيفها كمدينة **Civil** (وين **Wen**)، بينما تصنف المقطوعات التى توحى بالمعارك كحربية **Military** (وو**Wu**). والواقع أن كثيرا من مقطوعات التصنيفين المدنى والحربى تحتوى على نفس أساليب الأداء، رغم أنها قد تنضم معا على نحو مختلف فى كل تصنيف.

دا لاناج لاو شا Da Lang Lau Sha

(الأمواج العالية تغسل الرمال)

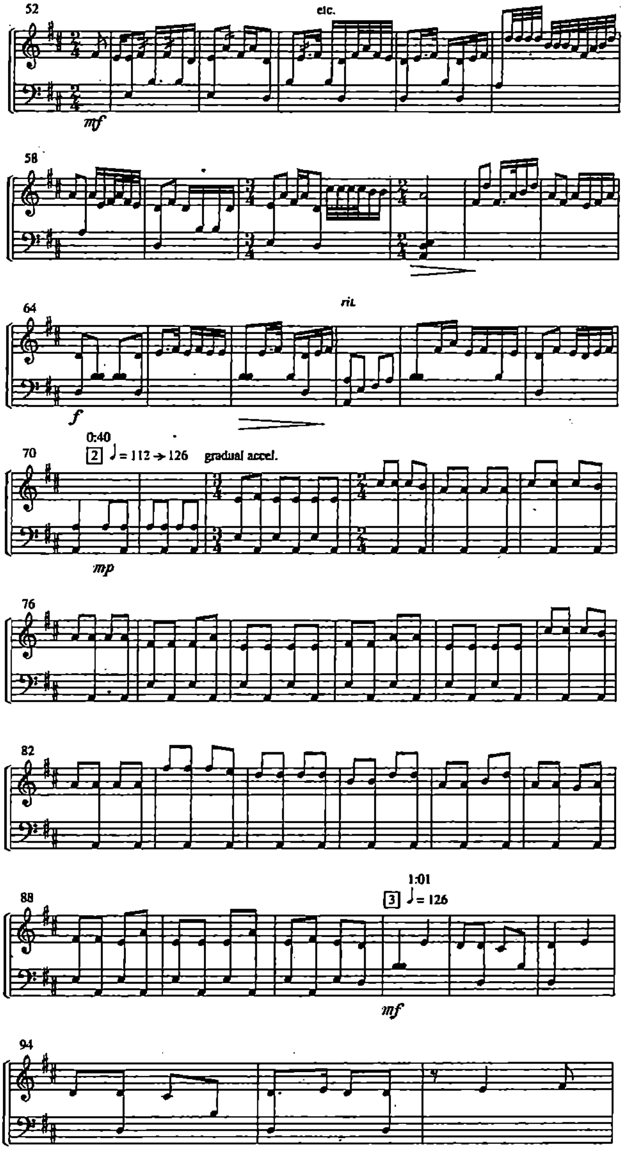
القرص المدمج ٣: ١١

قراءة العداد	الجزء	التعليق
0: 00	نهاية الجزء ١) بطيء	تدخل اللون Lun على النوتة الأولى، ويتلو ذلك كم من نوتات عديدة غير مؤكدة Off Beat. ويمكننا أيضا سماع بعض أصوات عفق مزودج Double Stopping (صدور نوتتين فى آن واحد، وعامة تكونا على بعد أوكتاف فيما بينهما فى ذلك المقطع). والموسيقى هنا تعتمد على سلم خماسى رى، مى، فادييز، لا، وسى.
0: 40	الجزء الثانى، أكثر سرعة	موتيفات ميلودية قصيرة ومتكررة تؤكد بدورها عدة نوتات على وتر لا متكرر الضربات غير المؤكدة. لاحظ التحوير المقامى المؤقت هنا: وهو عبارة عن موتيفة دو ½ دييز- دو ½ دييز- دو ½ دييز- سى لا.

		تشم فيها رائحة البلوز bluesy sound (كانت الآلات على أيام آبينج ليس بها سوى عتب Fret مضبوط على منتصف المسافة بين دو العالية ودو دييز- وكلاهما كان من النوتات النادر عزفها فى ذلك الوقت- أما اليوم فالآلات بها عتبتان، واحدة لدو والأخرى لدودييز وهناك ارتفاع طفيف فى نبض الإيقاع كلما سارت الموسيقى فى طريقها.
1: 01	بداية الجزء ٣	جزء سريع النبض الإيقاعى مقتضب يتوحد فيه الأسلوب.

ورغم عنوانها، فالموسيقى لا توحى فى دقة بأمواج أو شاطئ. وقد وجد المحللون أن التشابه الميلودى بين تلك المقطوعة، وأخرى أقدم منها بعنوان "قمر الخريف فوق قصر هان"، تصور عواطف محظية هجرها سيدها فى البلاط. والواقع أن هناك جدلاً مثارًا حول حقيقة ما حدث بالضبط فى أثناء التسجيل عندما تم تجميع تلك المقطوعات، وربما يكون العنوان الحالى قد تم وضعه فى حينه بمعرفة الموسيقولوجيين الزائرين، وليس من وضع آبينج.

والاستماع إلى التسجيل القديم يجسد إحساسا بعالم الموسيقى التقليدية التى كانت تتحول فى ذلك الوقت فى كثير من مناطق الصين، بسبب تيارات جارفة من التحديث الموسيقى.



التدوين المعدل ٨–١

مقطع من أغنية "الأمواج العالية تغسل الرمال"

وقد تم نشر تلك الموسيقى لعازفين ومؤدين من خريجى الكونسرفتوار أو طلبته فى جميع أنحاء الصين بعد تسجيلها. كانت موسيقى آبينج أيضا تمثل قوة دافعة فى عمليات التحول. وهكذا تم إنشاء كونسرفتوارات الموسيقى الصينية فى العشرينيات، على غرار النماذج الغربية، لتدريب العازفين والمؤلفين الموسيقيين. والملاحظ أن موسيقات مثل التى كتبها آبينج كانت تلاقى استحسانا وقبولا بين الجماهير لأسباب قومية أكثر من كونها قد اصطبغت بالطابع الشعبى، وكان يجرى عزفها فى الكونسوفتوارات على آلات أعيد تصميمها خصيصا كى تسهل أداء المقاطع الفيرتيويزية ذات المهارات العالية، فكان ضبطها يتم طبقا لنظام التعديل المتساوى **Equal Tempered Tuning**(١)، وطبيعة الأداء فى قاعة الكونسير. وعلاوة على ذلك فقد خضعت الموسيقى لعملية تحرير **Editing**. فتمت إضافة مصاحبات حرة، وتعديلات فى نبض الإيقاع **Tempo** (تم إبطاؤه للسماح بقدر أكبر لنطاق التعبير الدرامى)، كما أعيدت صياغة العروض الأدائية الارتجالية فى الشوارع من خلال تدوين الموسيقى مع بنية ثابتة، ووضع عناوين جاذبة أو تقديم حكايات ثورية أضيفت إلى كتيبات البرامج كى توحى بمهارات الأداء والتفسيرات الموسيقية. ورغم ذلك، فإنه لا بد أن نعى أن كثيرا من

---

(١) نظام فى ضبط الآلات الموسيقية **Tuning** يتم فيه تعديل المسافات الموسيقية حسب القواعد الفيزيائية لعلوم الصوت **acoustics** لتناسب الأداء العملى (١٧٠٠). وكلمة التعديل المتساوى تشير إلى تساوى كل أنصاف النغمات **Semitones** بحيث يشمل الأوكتاف ١٢ من أنصاف الخطوات المتساوية مما يسهل عمليات التحوير المقامى **Modulations** وعلى سبيل المثال، تكون رى دييز ومى بيمول متساويتين وبالمثل للازدواج الأخرى- المترجم.

الموسيقيين من خريجى الكونسرفتوار فى الخمسينيات، ومنذ ذلك الوقت، قد وجدوا فى أنفسهم الورثة الشرعيين للأساليب الفولكلورية القديمــة، وأخــذوا يفسرون ما قاموا به من تحديثات وتجديدات للمادة الخام الأصلية.

وقد تغيرت صورة آبينج مع موسيقاه، وهى عمليــة انتجــت نطاقــا عريضا ومتغيرا من الصور، حيث لم يكن معروفا عن حياته ســوى النــذر اليسير. وفى نظر البعض قد يكون مثالا للموسيقى الصينى الشعبى القــديم. وفى نظر آخرين يبدو ثوريا يعارض القمع والاستبداد، كما يــراه الــبعض رمانتيكيا صاحب رؤية، وهناك من يرون فيه شخصا ملتبسا ارتــبط اســمه بالثقافات الفرعية الحــضرية **Urban Subcultures** (المنحطــة) كتعــاطى المخدرات والدعارة. والواقع أن النظام الشيوعى قد ثابر بانتظام على تقــديم سيرة حياة الأفراد كنماذج لمساعدة عموم المواطنين فى التعليم، ويشبه ذلــك فى جزء منه استخدام روايات عن القديسيين فى المجتمعات الكاثوليكية، ومن ثم يمكن استيعاب ذلك الجانب الشاعرى الذى يتم به تناول سيرة حياته دائما. وتتعدد روايات سيرة حياة آبينج وهى تشمل أفلامًا سينمائية ومقالات صحفية إلى جانب الدراسات الأكاديمية. وفيما يلى ملخصات لأربعة منها كى نــرى ذلك النطاق الدخيل على سيرة حياة ذلك الموسيقى اللغز:

١- الطاوى **The Daoist**: اعتنق تلك العقيدة فى سن مبكــرة وأصــبح عضوا رائدا لمجموعة لمعبد الطاوى. ولم يتمكن لفقره مــن تــدبير المال لعلاج عينيه، ففقد بصره تدريجيا. ولما لم يستطع العزف مــع فرقة المعبد، خرج إلى الشارع ليكافح من أجل الرزق، فكان يغنــى

ويعزف على النواصى. وقد ظل على عقيدته الطاوية حتى النهايـــة. ودفن فى مقبرة معبد محلى. وكانت لديه ذخيرة موسيقية ضخمة من المقطوعات الشعبية، إلى جانب موهبة فى معالجة المكونات الميلودية التقليدية وإعادة صياغتها فى أناقة فى قوالب آلية منفردة، وقـــد تـــم تسجيل القليل منها قبل وفاته بفترة قصيرة.

٢- الثورى **The Revolutionary**: بدأ آبينج حياته كطاوى. ورغم ذلك، فإن اهتماماته بموسيقى لتسلية الجماهير أدت إلى طرده من المعبـــد. ولم يكن راضيا عن مظاهر الذل التى يبديها لصاحب البيت الرجعى والذى كان يطمع فى زوجة الموسيقى البائس الجذابة، ولـــذا تركـــه ليموت عوزا، إلا أنه كافح للبقاء على وجه الأرض، وفقـــد بـــصره، واضطر إلى أن يكون موسيقيا جوالا فى الشوارع. ومن الطبيعى أن يكون إحساسه بالعدل الاجتماعى قويا بعد كل ما مر به. وكان شغوفا برواية القصص التى تلحق الخزى والعـــار بالطبقـــات البرجوازيـــة الرجعية. وعندما غزا اليابانيون الصين، أذاع أغنية تتحـــدث عـــن انتصارات حرب العصابات الشيوعية، والتى لم تذكرها الـــصحافة. وعندما قامت جمهورية الصين الشعبية، منح وظيفـــة كمعلـــم فـــى كونسرفتوار محلى، إلا أنه توفى قبل أن يتسلمها. ومن حسن الحـــظ أن ستة من مؤلفاته، التى تعبر عن آمال الطبقات العاملة، قد حفظت للأجيال التالية.

٣- الرومانتيكى **The Romantic**: فقد آبينج أمه لـــدى ولادتـــه تقريبـــا، وأصبح عزاءه الوحيد، بعد أن فقد حنان الأم، عزف والده على اللوت، والذى كان ينام عليه كل ليلة. وقد كان صبيا عنيدا يجد صعوبة كبيرة فى التواصل مع أقرانه. وكانـــت الآلات الموســـيقية هـــى أصـــدقاءه الحقيقيين، وهى التى صب فيها عذاباته ومغاناته. وعندما مات والـــده، بدد ميراثه فى إهمال وعانى من مرض فى عينيه أدى فى النهاية إلى فقدانه لبصره، وحاول مرارا الانتحار فى نوبات بأسه، ومن ذلك الحين ظل فى قاع المجتمع، يعيش فى ظلام الفقر بين البؤساء والمقهـــورين من الطبقة العاملة. ورغم ذلك فإنه دون تلك التجارب المريرة، لم يكن مستطيعا بأى حال أن يبدع مؤلفاته، وتمثل موســـيقاه مـــشهدا رائعـــا لمسقط رأسه، وتضم مناظر أصبح يراها بعينى عقله.

٤- مدمن المخدرات **The Drug Addict**: نـــشأ فـــى كنـــف الرهبـــان الطاويين، وأظهر الصبى آبينج موهبة كبيرة، وســـرعان مـــا أجـــاد العزف فى أستاذية على الآلات المحلية، مع قيامـــه بـــأداء فقـــرات ارتجالية متنوعة فى أثناء أدائه. وقد آل إليه ميراث، إلا أنه أضـــاعه فى التردد على المواخير وتعاطى الأفيون، وأصيب بـــداء الزهـــرى **Syphilis** الذى أدى إلى فقده البصر. واضطر إلى الاعتمـــاد علـــى مواهبه الموسيقية، كى يقيم أوده. وبدأ بأغانٍ داعرة **Salacious** فـــى الأسواق تناول فيها الحياة الجنسية للشخصيات المحليـــة، أو الغـــزاة اليابانيين المكروهين. وكان يمول إدمانه للأفيون من خلال غنائه فى

الحانات وأحيانا لقاء جرعات الأفيون وأكثر أغانيه شهرة تلك التـــى اقتبسها من أغنية لعاهرة مشهورة. وقد سجلها بعض الموسيقولوچيين الشيوعيين، رغم أنه لم يفصح عن مصدرها، وقد توفى بعد ذلك بعدة شهور، ويقال إن ذلك كان إثر تعاطيه جرعة أفيون زائدة.

وتظهر لنا تلك الأمثلة كيف يختار المؤلفون الشواهد مما هو معروف، ويفسرونه حسبما يشعرون به، وقد وضعوها فى أطر من سياقات ثقافية ذات نطاق واسع من حولهم، وشكلوها من منطلق استجابة الناس لها (الجمهـور المستهدف). وتصور سير الحياة الثانية والثالثة سقوط آبينج إلى قاع المجتمع وفى السيرة الثانية يبرر سقوطه استمراره فى أداء موسيقاه- لقد أصبح آبينج رجل الشعب وجاءت موسيقاه لتمثل روح ذلك الشعب. إن ذلك عقيـدة مـن عقائد النظرية الماركسية، التى ترى أى إنجاز ثقافى، وقد اصطبغ بـالنظرة الطبقية لمبدعها. وطبقا لتلك النظرية، فإن أعظم الموسيقات النابعة من دولة ماركسية تكون من الطبقة العاملة. وعلى النقيض من ذلك، نجـد أن سـيرة الحياة الثالثة تقدم إبداع آبينج كهروب من حياته الصعبة. وهكـذا وضـعت صورته كعبقرى معذب، مثل بيتهوفن، الذى عانى بالمثل من الصمم منذ كان فى منتصف العمر. وخلف تلك الصورة تكمن الفكـرة الرومانتيكيـة التـى شاعت فى القرن التاسع عشر، والتى تنادى بأن الإلهام الرائع يكون نتيجـة لمجابهة أصعب الظروف: وإذا كان الفن انعكاسا للحياة، فإن أعظم الفنون لا يبرز إلا من خلال حياة بطولية. (ولمزيد من المعلومات حول حياة آبيـنج، انظر ستوك **Stock 1996** ، وبه أيضا تسجيلات لموسيقاه).

ولقد ظلت إنجازات ذلك الموسيقى الشعبى موجودة فى كيان الحياة الموسيقية الصينية الحديثة بفضل ما قام به من عمليات إعادة خلق المادة الموجودة. وسنتفحص عمليات تحول مماثلة خلال هذا الفصل.

مقتطف نموذجى من الموسيقى الصينية

رأينا توا مثالاً للموسيقى الصينية -كيف تتغير موسيقى متسولى الشوارع (وقد تكون هى نفسها مقطوعات كلاسيكية) على وجه السرعة وتتحول إلى موسيقى فنية تؤدى فى قاعة الكونسير. ولكن هل هناك طريقة ما لفهم الموسيقى الصينية على وجه العموم؟ كيف نبدأ فى استيعاب هذا التراث المهول؟ يقدم الجدول التالى نظرة عامة إلى قائمة لأنواع الموسيقى التى نصادفها فى أرجاء العالم الصينى اليوم مع نطاق من أنواع مستوردة تم إبداعها جنبًا إلى جنب مع أساليب تاريخية عريقة. وكثير منها تم تسجيله على أسطوانات مدمجة فى هذا الكتاب. وتقدم المناقشة التى تلى ذلك كل واحد من تلك الأساليب بدوره (فيما عدا "الأمواج العالية تغسل الرمال"، والتى ذكرناها قبلاً).

جدول ٨-٢ بعض أمثلة للموسيقى الصينية

مسلسل	نوع الأغنية	عنوان الأغنية
١	أغنية شعبية ١	أغنية زفاف (القرص المدمج٣- تراك١٢)
٢	أغنية شعبية ٢	أطلق الحصان فى المراعى (القرص المدمج٣، تراك ١٣)
٣	سيزهو Sizhu موسيقى جماعية	أغنية السعادة (القرص المدمج٣، تراك ١٥)
٤	بينجوان Benjuan	لوتس السبع بوصات (القرص المدمج٣، تراك

	موسيقى احتفالية	(١٧)
٥	أوبرا بكين Beijing	الزوجة الثالثة تعلم ابنها (القرص المدمج ٤، تراك ١)
٦	غناء بالاد (موال) Ballad	الدارس كيوان Qian (القرص المدمج٤، تراك ٢)
٧	آلة كين Qin منفردة	ثلاث تنويعات على يانج باس Yang Pass (القرص المدمج٤، تراك٣)
٨	آلة بيبا Pipa منفردة	الأمواج العالية تغسل الرمال (القرص المدمج٣، تراك١١)
٩	آلة إيرهو Erhu منفردة	أغنية ليلة احتفالية Canzonetta
ش	عزف بيانو منفرد	احتفال بيوم رأس السنة القمرية (القرص المدمج٤، تراك٤)
١١	غناء بوذي	من مجموعة Greater Water and Land Dharma
١٢	أغنية طقسية Ritual	باسيبوتبت Pasibutbut (القرص المدمج٤، تراك٥)
١٣	ترتيلة مسيحية	مديح من السماء والأرض (القرص المدمج٤، تراك٦)
١٤	أغنية فيلم سينمائي	القمر بدر والزهور تتفتح
١٥	أغنية بوب Pop	رائحة (القرص المدمج٤، تراك٧)
١٦	موسيقى شعبية جديدة	المعجزة Miracle

ووضع البنود فى قائمة على هذه الصورة يفصل بينها كثيرًا وفى الممارسة العملية، فى الصين، وفى أى مكان آخر، تتقاسم مختلف أنواع الموسيقى عديدًا من السمات. وفى شكل ٨-١ نرى خارطة تضع نفس تلك

الأمثلة فى شبكة تظهر مختلف الطرق التى يمكن تجميعها بها طبقاً لخصائص مشتركة بينها. وعلى سبيل المثال، قد يمكن وضع تلك الآلات، من خلال التوزيع الآلى **Instrumentation**، فى تصنيفات غنائية، وغنائية مع اصطحاب آلى، أو آلية.

والأغنيتان الشعبيتان ١، ٢ يتم أداؤهما دون أى اصطحاب آلى، ولذا تقعان فى تصنيف الموسيقى الغنائية، مثل الأغنية الطقسية (١٢). والأغانى السابقة كانت صيغاً ريفية قدمت فى الأصل أثناء العمل فى الحقول، ومن ثم فهناك بعض الدهشة لحذفهما المصاحبة الآلية. فالعمال يحتاجون إلى أن تكون أيديهم خالية كى يشاركوا فى العمل- أما الأغنية الأخيرة فقد أتت من مجتمع صيادين، والذين تكون أيديهم مشغولة فى أثناء الغناء، كما سنرى فيما بعد وفى نفس الوقت، نجد أن كثيراً من الموسيقى تمزج بين العنصرين الغنائى والآلى، بما فى ذلك كل أنواع عروض التسلية من أوبرا بكين (٥) حتى أغانى الأفلام (١٤)، رغم أنها قد صممت للآلات فقط، مثل الفقرات المنفردة للآلات الوترية كين **Qin**، وبيبا 7) **Pipa**، و٨) أو موسيقى البيجوان **Beiguan** للجموع (٤)، ورغم ذلك، فالحدود بين الحالات المختلفة ليست قاطعة ولذا تجد بعض مقطوعات الكين والبيجوات تشمل غناء.

غنائية	غنائية وآلية	شعبية / جماهيرية آلية	الصفوة
أغنية شعبية ١			آلية كين Qin منفردة
أغنية شعبية ٢			آلة بيبا Pipa منفردة
			أهلى Indigenous
			مستوحى من الخارج
			آلة ايرهول Erh منفردة
مغنى منفرد			آلة بيانو منفردة
المجموعة			
	أوبرا بكين Bejing		
	غناء بالاد Ballad (مواويل)	موسيقى سيزهو Sizhu	
أغنية طقسية	غناء بوذى	موسيقى بيجوان Beiguan	
	ترتيلة مسيحية أغنية من فيلم أغنية شعبية Pop	موسيقى شعبية جديدة New Folk	

شكل ٨–٣

شبكة لعدة أنواع مختارة من الموسيقى الصينية

وفى نفس الشكل، قد تختار أن نقسم الموسيقى الصينية إلى صيغ موجهة إلى الشعب على نطاق واسع، وإلى هؤلاء الذين يتطلعون إلى صفوة من المستمعين وإذا كان الأمر كذلك، فإن أمثلة الأغانى الشعبية والغناء الطقسى مرتبطين معًا الآن بعدة صيغ تسلية جماهيرية أخرى مثل أوبرا بكين (٥) وأغنية البوب **Pop** (١٥) وأيضًا الصيغ الدينية مثل الغناء البوذى (١١) والترتيلة المسيحية (١٣). وفى نفس الوقت، فالمقطوعة للبيانو المنفرد (١٠) تعتبر مثالا لموسيقى لا يجيدها سوى أقلية خاصة فى الصين، مما يضعها فى صف مع المؤلفات الموسيقية لآلة الكين **qin** المنفردة، من بين أمثلة أخرى. وما من تصنيف واحد من بين تلك التصنيفات يكون فى حالة ساكنة **Static**. وعلى الرغم من ذلك، فإن الأغنية الشعبية وأوبرا بكين فى طريقهما لأن يصبحا من الخيارات الخاصة فى الصين اليوم، كما سنرى، كما أن تعلم عزف البيانو قد أصبح موضة شائعة فى أجزاء كثيرة من الصين، بحيث يكاد يصبح موسيقى جماهيرية ـ وربما يفوق عدد طلبة البيانو فى الصين اليوم أى مكان آخر فى العالم.

وهناك طريقة أخرى لتفهم تلك الأمثلة وهى تفحص ما إذا كان كل منها ذا جذور فى التقاليد القومية الفطرية، أو إذا ما كانت مستلهمة من النماذج الغربية أو متأثرة بها. وفى تلك الحالة، يمكن وضع الأغنيتين الشعبيتين فى التصنيف القومى الفطرى **Indigenous** مع مؤلفات الصفوة المنفردة للآلات الوترية: الكين **Qin** والبيبا **Pipa**، من بين آلات أخرى. والأغنية البوب والترتيلة المسيحية، نجدهما رغم ذلك، تتبعان من نماذج موسيقية مستوردة وقد تمضى إلى أبعد من تلك التصنيفات، ونقسم النصاب

الأعظم من الموسيقى الصينية مرارًا وتكرارًا من خلال المادة الموسيقية، والسياق الأدائى، والوظيفة الاجتماعية، والطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها المؤدى، بل ربما نحاول الربط بين قسم وآخر لنرى ما يسفر عن ذلك الرباط من أنماط. وكما يرينا شكل ٨-٣، فإن التصنيف لا يعتبر فقط أداة لتنظيم المعرفة، بل هو أيضًا وسيلة تحليل، يمكن استخدامها للتركيز على ما يتم اختياره من كيانات موسيقية عميقة الترابط فى كليات موسيقى متصلة Musical Continuities.

الأغنية الشعبية Folk Song

كان لانتشار تقنية التسجيلات الموسيقية اليوم فضل إتاحة الفرصة للاستماع إلى موسيقى مسجلة أو مذاعة، والتى حلت مكان الكثير من صناعة الموسيقى على المستوى الشخصى يوما بيوم. وقبل مثل تلك التقنيات، كان الغناء يلعب دورًا تكامليًا فى كثير من الأحداث والمواقف، بما فى ذلك الغزل Courting، والجنازات، ورعاية الأطفال. ومن الأمثلة الصينية تقاليد النواح عند الزواج.

تقاليد النواح عند الزواج

فى الماضى، وما زال هناك بعض من تلك التقاليد، كان على العروس فى كثير من أقاليم الصين أن تهجر بيتها الأصلى عندما تنتقل بالزواج إلى عائلة أخرى، وكان يسمح لها بالعودة إلى ديارها مرة واحدة فى السنة.

وتنفجر العروس فى أغنية تفجع مؤثرة، وهى تودع أبويها الوداع الأخيـــر، وتسكب كل مشاعرها فى أدائها. وتتيح مراثى العرس تلك للنساء التعبير عن أفكار تظل حبيسة فى العادة، وكانت الأشعار الغنائية والأداء العاطفى تثيـــر كل الموجودين فى حفل الزفاف، فهى تعكس صعوبة وضع المرأة المهمشة. وفى الأشعار الغنائية التالية، تصف عروس عائلتها الجديدة بأنهم من قطـــاع الطرق، وهى تنتحب فى أسى أمام عمتها:

أواه يا عمتى

أرجو أن تشعرى بالحزن على ابنة أخيك المسكينة

لقد تحطم قلبى إلى الدرجة التى لا أستطيع فيها أن أمشط شعرى،

لأن هؤلاء اللصوص وقطاع الطرق يثيرون القلاقل،

إننى أبكى ليل نهار

ومن الآن فصاعدا سأزوى وأتناثر شذر مزار

(مقتبسة من واطسون Watson ١١٦: ١٩٩٦)

السيدة مينجيانج Lady Mengjiang

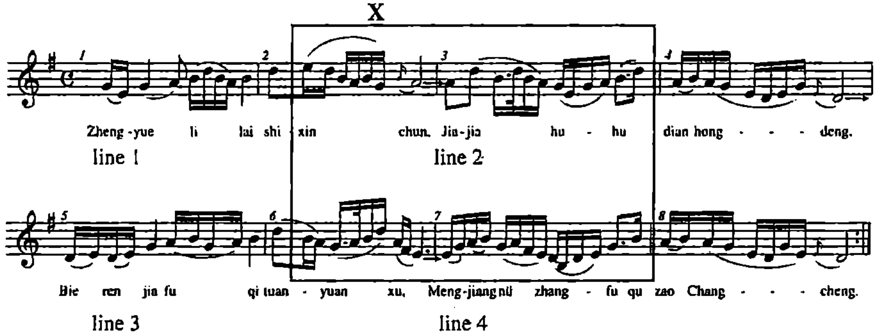
رغم أن أغانى مثل التى ذكرناها قبلا كانت ذات وظيفـــة اجتماعيـــة مهمة، فإن التصميم الموسيقى كان غالبًا على نفس الدرجة من الأهمية إن لم يكن أعلى. ويصدق ذلك على الأغنية التالية، وهى أيضًا أغنية لامرأة تعيسة، وهى الشخصية الرئيسية فى الشعر الغنائى. وتصف السيدة واسمها مينجيانج،

وهى متزوجة حديثًا، زوجها الذى ذهب للمشاركة فى بناء السور العظيم. ويختص كل مقطع شعرى من القصيدة بشهر من شهور السنة على التوالى. ومينجيانج تتخيل ما الذى كانت ستفعله مع زوجها لو كان متواجدًا فى البيت. ويقدم التدوين المعدل ٨-٢ المقطع الأول من الأغنية فى أسلوب تدوين، مع إضافة بعض العلامات التحليلية.

نص أغنية السيدة مينجيانج

يأتى الشهر الأول من رأس السنة، وكل بيت مزدان بفانوس أحمر.

والأزواج الآخرون معًا، زوج السيدة مينجيانج ذهب ليبنى السور العظيم.

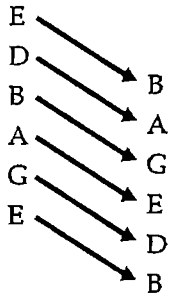


التدوين المعدل ٨-٢

مقطع شعرى من قصيدة السيدة مينجيانج **Lady Mengjiang**

وأول تفصيلة هى أن هناك أربع عبارات كل منها تحيل مازورتين. ويمكننا أن ندرك ذلك بقراءة الأشعار. ومن ثم يفترض بعض المحللين أن الأغنية تقوم على أربعة مكونات موسيقية وتستخدم نموذجًا أدبيًا صينيًا يشمل: البداية، النماء أو التطوير **Development**، التحول

Transformation، التوليف **Synthesis**– لوصف بنية الأغنية. إلا أننا بدلاً عن ذلك سنعمد إلى ملاحظة الكيفية التى تنهى بها الدرجة الموسيقية كل عبارة حيث تتكرر لكى تبدأ العبارة التالية. وقد تمت إضافة الأسهم إلى التدوين لتأكيد ذلك. ويمكنك أن ترى الدرجة المكررة حتى ولو كنت غير مستطيع قراءة التدوين. ويعمل مثل ذلك الأسلوب على سلاسة ونعومة ربط العبارات معًا. ومع انتظام وتوازن الفترة الزمنية لكل عبارة، تكتسى المقطوعة ثوبًا غنائيًا أكثر منه دراميًا. وإذا ما تفحصت تلك الدرجات **Pitches** التى تنهى العبارات على نحو أكثر دقة، يمكنك اكتشاف بنية موسيقية من جزأين وقد وضعا فوق النص **Superimposed** المكون من أربعة أبيات. وانظر كيف تصل نهايتا البيتين ٢و ٤ إلى نفس النوتة "رى **D**"، بينما البيتان ١و ٣ على النقيض من ذلك (نوتة لا **A** فى البيت١، نوتة مى **E** فى البيت ٣). ومن منطلق تلك الملاحظة، لاحظ أيضًا أن اللحن فى النصف الثانى من البيت ٢ متماثل تقريبا مع النصف الثانى للبيت ٤. ومرة أخرى يمكنك ملاحظة أن هناك نوعًا من المواءة الدقيقة **Close Match** حتى ولو كنت ممن لا يقرأون المدونة الموسيقية ويمكنك أيضًا تمييز أن المازورتين ١ و٥ (بداية البيتين ١و٣ على التوالى) ينتميان إلى بعضهما البعض والفرق الوحيد الرئيسى هو أن أول ضربة فى تلك المازورات: فالمازوة ٥ تستمر من الدرجة الأخيرة للمازورة ٤، بينما المازورة ١ (عندما تتكرر) تؤكد فاصلاً واضحًا من نهاية المازورة ٨. ويمثل ذلك مفهومًا موسيقيًا، يوضح بداية كل مقطع شعرى عند كل مرة يتحرك فيها المعنى نحو شهر قمرى جديد من النص الغنائى الشعرى.



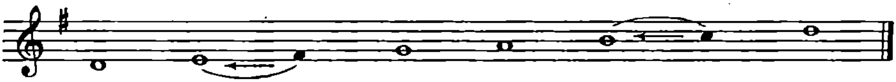
شكل ٨–٤

العلاقة بين المازورات ٢–٣، ٦–٧ فى أغنية السيدة مينجيانج **Lady Mngjiang**

العلاقة بين المازورات ٢–٣، ٦–٧ مباشرة (الصندوق المعنون بـ "**X**") نجد علاقة هنا أيضًا، رغم أنك قد تحتاج إلى أن تثق بالتدوين السلمى (أو ما يشبه أنظمة فك الشفرة، كى تضع تركيزك عليها. والمازورتين ٦–٧ هما نسختان أقل درجة فى الواقع من المازورتين ٢–٣. والتناظر ليس مائة فى المائة بالضبط– فالمغنى يزخرف الميلوديا مع اختلاف فى كل مرة، إلا أننا لو كتبنا الدرجات المستخدمة فى المازورتين ٢–٣ من أعلى لأسفل (مى **E**، رى **D**، سى **B**، لا **A**، صول، ومى **E**، العامود إلى اليسار فى شكل ٨–٤)، ثم تحركنا لأسفل على تلك المتوالية بدرجتين (كما فى العامود الأيمن من الشكل)، سندرك كيف تنبثق المازورتان ٦–٧ من المازورتين ٢–٣.

وهناك تفصيلة لم نشرحها بعد وهى لماذا نجد أيضًا النوتة فادييز **F#** فى المازورات ٦و٧. وطبقًا لنظرية الموسيقى الصينية، فاللحن الخماسى **Pentatonic Melody** (لحن مكون من سلم ذى خمس نوتات) يمكنه أن

يقترض Borrow نوتة أو نوتين إضافيتين. وتستخدمان فى أماكن معينة لرفع درجة التأثير الموسيقى (انظر المدونة المعدلة ٨-٣). وهذا هو ما يحدث هنا: تظهر الفادييز F# مرتين فقط كوسيلة للاقتراب من مى E السفلية. وفى كل مرة نجدها تحل مكان صول G، كما تستخدم خلال باقى النص الشعرى. ويمكنك أن تعزف أو تغنى اللحن بصول بدلاً من فادييز. وتبدو الميلوديا مرضية، إلا أن التأثير التعبيرى الكلى يكون أقل.



التدوين المعدل ٨-٣

السلم الخماسى مضافا إليه نوتاتان اختياريتان

وبصفة عامة، فالمازورتان ٥-٨ عبارة عن مازورات انتقال أو تحول Transformation للمازورات ١-٤، وهى أكثر تشابها عند كل نهاية كما أنها أكثر تعارضًا وتباينًا فى المنتصف. ومرة أخرى، فالأغنية ذات إنشاء ميلودى من جزءين. ورغم ذلك فهناك أربعة أبيات شعرية فى كل مقطع شعرى. وتكشف لنا هذه الأغنية عن السمات الشائعة التالية بين عديد من الأمثلة الأخرى للموسيقى الصينية:

*قد يتم استخدام نغمة النهاية لبيت واحد لكى يبدأ بها البيت التالى.

*هناك نمط من القفلات Cadence المتباينة يكسب الموسيقى تنويعًا.

*يُستخدم السلم الخماسى معظم الوقت إلا أن هناك نوتتين اختياريتين تضيفان إثارة تعبيرية.

*الميلودية تتمتع باتساق (رغم إعادة استخدام المادة اللحنية) وبها تنويع (من خلال التحولات).

*ليس بالضرورة أن يكون الإنــشاء الميلــودى **Melodic Structure** متماثلاً مع الإنشاء النصى **Textual Structure**.

والسيدة مينجيانج **Lady Mengjiang** عبارة عن أغنيــة أوســتروفية **Strophic**(١)، يؤديها شخص واحد: وتلك الصيغة مستخدمة فى عديــد مــن أنواع أغانى العد **Counting** والقوائم **Listing**، فكل مقطع شعرى يقدم البند التالى له فى سلسلة، وفى تلك الحالة ــ مع أحلام المغنى لكل شهر يتــوالى. ومن الممكن استخدام مثل ذلك الأسلوب فى أغانى الألغــاز **Riddle Songs** أيضًا، وفيها يجيب كل مقطع شعرى سابق له ويضع سؤالاً آخــر. وهنــاك أغان إستروفية معينة لها مصاحبة آلية، وقد دفعت بعض الباحثين لتــسميتها الأغانى الشعبية الحضرية **Urban Folk Songs**، والفكــرة هــى أن الآلات الموسيقية أكثر توافرًا فى المدن. وعلى الرغم من ذلك، فإن الناس فى الريف لديهم الآلات أيضًا، حتى ولو لم يصطحبوها معهم عند العمل فى الحقــول. وأهم الفروق الرئيسية قد تكون السياقات التى تؤدى مــن خلالهــا الأغــانى بمصاحبة آلية أو بدون، والأولى أكثر ملاءمة للاستخدام فى أثناء العمل، أما الأخيرة فتبدو أكثر تأثيرًا للتسلية وأوقات الفراغ.

---

(١) تتنوع فيها كلمات النص الشعرى دون اللحن، والذى يتكرر مع كل لازمة، عكــس الأغنية الفنية التى يتم فيها استطراد **Thorough Compose** الأكثر تعقيــدًا، والتــى تتنوع فيها الألحان وتتفاعل –المترجم.

أغانى شانج Shange

أغانى للعمل فى الحقول، والغزل Courting

من الطبيعى أن يجد المرء تنوعًا كبيرًا بين تقاليد الأغانى الشعبية عبر أرجاء الصين، وكلها تحمل ملامح وخصائص تنفرد بها. وتشكل أغانى العمل تقسيمًا فرعيًا مهمًا فى ذلك المضمار. وبعض تلك الأغانى يصاغ فى شكل حوار بين المغنى المنفرد والمجموعة فى عبارات تساعد على تزامن العمل اليدوى (انظر أيضًا الفصل ٤).

والأغنيتان اللتان سنسمعهما تنضمان تحت تصنيف فرعى هو الأكثر انتشارًا ويسمى شانج **Shange** : وهو أغان فى الهواء الطلق للعمل فى الحقول والغزل: وهذا تجميع يتسق مع المنطق، ففى الماضى كان الشباب يقضون كثيرًا من أوقاتهم فى العمل فى الحقول. وكانوا يساعدون أنفسهم من خلال الغناء للآخرين حولهم.وأحيانًا ما تغنى أشعار الشانج بالتبادل بين فتى وفتاة، وكل منهما يعابث الآخر، مع ارتجال أشعار جديدة فى مباراة لسرعة البديهة. وفى البداية، ستجد لدينا أغنية من إقليم جيانجسو **Jiangsu**، فى شرق الصين (القرص المدمج ٣، تراك ١٢. ويؤديها جين ونين **Jin Wenyin** (ولد عام ١٩٢٧، شكل ٨-٥)، وهو مغنٍ من قرية كويندای **Qiandai** شرق مدينة سوزهو **Suzhou**. وقد عمل كمدرس فى مدرسة القرية فى أثناء الثورة الثقافية (١٩٦٦-١٩٧٦)، عندما وجد المثقفون أنفسهم يواجهون نقدًا مريرًا فى المحافل العامة، كما تعرضوا للتعذيب بدنيًا، وتم طردهم من وظائفهم،

وفى عام ١٩٧٩، استعاد وظيفته الثقافية، وكان له مجهودات فعالة فى جمـع الأغانى والنصوص من كل نوع من أصدقائه وجيرانه.

القَرص المُدمج ٣:١٢

يوندا رجى Yundao Ge (أغنية زفـاف) (١: ٣٣). أغنية شعبية تقليدية من إقليم جيانجسو Jiangsu – أداء جـين وينـين Jin Wenyin– تسجيل ميدانى لأنطوانيت شميلبينك Antoinet Schimmelpenninck، وفرانـك كوفينهـوفن Frank Kouwenhoven. كويلـداى Qiandai، الصين ١٩٨٧.
(الأغانى الصينية والمغنيين الشعبيين تقاليـد الشانج Sha?ge فى جنوب شيانجسو. لايـدن Leiden – 1997.



شكل ٨–٥

المغنى الشعبى جين وينين **Jin Wenyin**

والمقتطفات التى يغنيها جين مأخوذة من أغنية إزالة الأعشاب الضارة من حقول الأرز **Weedy Songs** (التدوين المعدل ٨-٤). ويدمج فيها لحظات يستخدم فيها مقاطع لفظية مثل إى – هى – هيـــى **e – he – hei** مـــع أشـــعار غنائية بسيطة تصف العمل فى إزالة الأعشاب الضارة من حقل الأرز.



التدوين المعدل ٨-٤

أغنية زفاف لجين وينين والدرجة الموسيقية الأصلية أخفض أوكتافا. وتظهر الخطوط الممتدة كل بيت شعرى. وجميـــع المقاطع اللفظية الأخرى عبارة عن نداءات ملحنة.

تم التعـــديل مـــن واقـــع مدونـــة شـــيمليبنينك **Schimmel Penninck - 1997 : 285**

وفى البداية يصعب تمييز العبارات الموسيقية فى المدونة ٨-٤، إلا أن المقارنة مع عديد من الأمثلة الأخرى (وهو أسلوب إثنوموسيقولوجى قياسى) تكشف لنا كيف أن جين **Jin** قد قام بمعالجة وتطوير نموذج أكثر بساطة من عبارتين، كل منهما تتقسم إلى جزءين (انظر دليل الاستماع بانتباه). وقد اكتشف الموسيقولوجية الهولندية أنطوانيت شيميلبيننيك **Antoinet Schimmelpenninck**، والتى قامت ببحوثها حول الغناء الشعبى فى شرق الصين[1]، أن المغنين هناك لا يحفظون مختلف الأغانى على نحو دقيق، بل يعيدون معالجة لحن أولى واحد كى يناسب عدة نصوص، ويستخدمون مثل تلك الأساليب لتكرارات جزئية ونداءات مدخلة. ويمكنك أن تجد فى ذلك المثال المبادئ الموسيقية التى أوردناها من أغنية السيدة مينجيانج **Lady Mengjiang** (الرباط الميلودى السلس، والقفلات المتباينة، وهكذا).

ونزع الحشائش الضارة من حقول الأرز يعتبر من الأعمال الضرورية خلال أشهر فصول الصيف شديدة الحرارة، ويشارك كل الموجودين فى النداءات وهم يقتلعون الحشائش من جذورها. ويرتجل "الريس" أشعارًا غنائية كى يساعد عماله على نسيان لهيب الشمس وما بهم من تعب. وقد غنى جين وينين منفردًا عند تسجيله تلك الأغنية فى عام ١٩٨٧، إلا أنه كان يغنى من قبل فى أثناء العمل فى نزع الحشائش. وقد يكون قد ارتجل أقصوصة قصيرة على عدة أشعار، أو ربما كان يتحدى مغنين آخرين على مرمى السمع كى يرتجلوا أغانى. وقد اطلع جين الباحثة شيميلبيننيك على أسلوبه فى الغناء

(١) ولها كتاب صادر عام ١٩٩٠ بعنوان الأغانى الشعبية والمغنيين الشعبيين فى الصين، تقاليد الشانج **Chinese Folksongs and Folksingers. Shańge Tradition** ويضم خمسة فصول (٤٤٠ صفحة). وهو أهم مرجع معاصر للموسيقى الغنائية الشعبية فى الصين – المترجم.

قائلاً: "... أحيانًا ما نغنى فى الحقول حتى ينتهى مخزوننا من النصوص. فما الذى نفعله؟ حسنًا، أمكننا غناء "شــى زى تيــزى Shi Zhi Taizi" [عـشرة جداول أغنية تعدد شخصيات تاريخية وأسطورية مشهورة واحدا واحــدا]... إن ذلك قد وفر لنا عشر أغانى زيادة....". أو يكون قد أعد قبل حفل زفــاف (ما) أغنية تدور حول جمال إحدى فتيات الجيران بأمل تحريك عواطفها، أو على الأقل معابثتها. وقد لاحظ جين أن البنات كن على درجة مــن الحيــاء ويغنين على نحو أقل من الرجال، إلا أنه إذا ما رغبت البنت، فقــد تغنــى مقطعًا شعريًا كإجابة، وقد يستمر الثنائى حتى يفقد أحد المغنيين وحيه (وبذا يخسر المسابقة) وقد يتدخل شخص ثالث بمقطع شعرى ممازحا.

الاستماع بانتباه

"يونداوى Yundao GE"

(أغنية زفاف)

القرص المدمج ٣: ١٢

قراءة العداد	التعليق	الأشعار	الترجمة
0:00	نداءات افتتاحية	ehehe hehei	إى هى هى هى هاي
0:09	البيت الأول من النص الشعرى العبارة الموسيقية 1a	Yingdao ei	إذا كان لديك عشب ضار فلتغن أغنية نزع العشب

0:19	امتداد العبارة بتكرار عدة كلمات من البيت ١	Yingdao ei	نزع العشب الضار
0:27	تكرار آخر	Aya yingdao ei	نزع العشب الضار
0:34	البيت ٢، العبارة 1b	Liang pang mei	اثنى ركبتيك وخض فى الطين
0:51	البيت ٣، العبارة 2a	Negei gwa ei	أرى رقعة مملوءة بالحشائش الضارة
1:01	البيت ٤، العبارة 2b	(لأول مرة) Sezi	إننى أمسك بأصابعى العشرة ست نبتات
1:12	نداءات مثل النداءات الافتتاحية ولكنها تؤدى إلى تكرار البيت ٤ والعبارة 2b	ei hei hei	إى هاى هاي

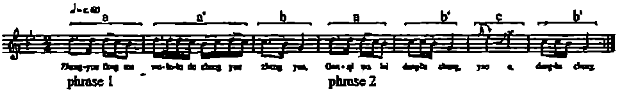
وفى نفس المقابلة، لاحظ "جين وينين" أن شيوع استخدام الكيماويات التى تقتل الأعشاب الضارة قد نقصت معه أعداد الذين يغنون مثل تلك الأغانى، كما لعبت الميكنة دورًا أيضًا فى ذلك، وهو ما فعله أيضًا نزوح

العمال إلى الصناعة، وإعادة تنظيم ملكية الأرض بعد عام ١٩٨٠. وقبل ذلك، كان العمل يتم فى الأرض بصورة جماعية، فى البداية من خلال فرق من العمال لصالح مالك الأرض، وفيما بعد عن طريق جماعات الحزب الشيوعى. ومنذ ثمانينيات القرن العشرين وصاعدا، وجدنا كثيرا من العائلات تختص بقطع من الأراضى وكان نتيجة ذلك تنظيم جداول عمل منفصلة. وقد ارتفع مستوى المعيشة تبعًا لذلك، إلا أن ذلك صاحبه أفول الغناء الجماعى. ولم تعد الشانج **Sha?ge** جزءًا اعتياديًا من أنشطة العمل، واقتصر على بعض المناطق الريفية لا يشجعه سوى بعض المتحمسين للفن الشعبى من أمثال جين وينين.

إلا أن الأفول لا يمثل الصورة كاملة، ما دام أن الشينج له تاريخ طويل فى نشر سياقات جديدة. وفى الصين القديمة، أرسل الإمبراطور موظفين لجمع نصوص الأغانى لمساعدته فى إصدار حكم عما إذا كان الناس سعداء أم لا. وقد شهد القرن السابع عشر حركة أدبية قام فيها بعض الكتاب الصينيين بجمع ونشر أغان وجدوا أن لها طابعًا محليًا جذابًا، خصوصًا تلك التى كانت ذات مضمون جنسى **Erotic** وأشهر هؤلاء الكتاب هو فينج مينجلونج **Feng Menglong** (١٥٧٤ – ١٦٤٦)، الذى نشر نصوصًا لأكثر من ثلاثمائة شانج. وطرح فينج حجته فى ذلك أن الأغانى تظهر مشاعر مخلصة، وليست على غرار قصص الحب المختلقة التى تتداولها الفئات الاجتماعية من الصفوة. وخلال العقدين الأولين من القرن العشرين، قام النشطاء الاجتماعيون من ذوى الآراء الاجتماعية المختلفة بإحياء الغناء الجماعى، على غرار النماذج التى اتبعها المبشرون المسيحيون ومصلحو التعليم فى المدارس، وذلك لكى يغرسوا قيم التضامن الجماعى أو يساعدوا أتباعهم على نشر رسالتهم. وغالبًا ما كان يتم اختيار ألحان الأغانى الشعبية

ــ وقد وجد النشطاء أن استخدام الألحان الشائعة قد ساعد الناس على الأخــذ بالكلمات الجديدة. ويــروى فــيلم "الأرض الــصفراء "**The Yellow Earth** (من إخراج تشين كيج **Chen Kaige**، **1984**) قصة جندى شيوعى أُرسل فى عام ١٩٣٩ لكى يجمع الأغانى الــشعبية الريفيــة لــذلك الغــرض. وفــى الخمسينيات، تم نشر كثير من تلك الألحان مع أشعارها الجديدة، للاســتخدام فى مجال التعليم فى أنحاء الصين. وقد أراد النظام الاجتماعى الجديد أن يــتم إلغاء معظم الأشعار الغنائية التى تدور حول الحب، أو استبدالها بتراتيل فــى تمجيد الزعيم ماو زى دونج **Mao Zedong** (ماو.تسى.تونج – **Mao – Tse – Tung – 1893-1976**) وحزبه الشيوعى الصينى. ورغم ذلك، فقــد عاشــت ألحان الشينج، وبقيت أنماط أغانى العمل دون مساس فى تلك المجموعات.

والمثال المسجل الثانى، "إطلاق الحصان فى المرعى" يوضح الوضــع الحالى (القرص المدمج ٣-تراك ١٣). وقد حفظت المغنية زاو يــوى **Zhao Yue** (ولدت عام ١٩٧٧، شكل ٨-٦) تلك الأغنية، وهى من محافظة يونــان **Yunnan**، جنوب غرب الصين، عندما كانت تدرس فى كونسرفتوار شينيانج **Shenyang** بعيدًا فى شمال شرق الصين (التدوين المعدل ٨-٥).



التدوين المعدل ٨-٥

"إطلاق الحصان فى المرعى" كما تغنيها زاو يــوى **Zhao Yue** "فانج ما شانج **Fang ma shan ge** (أطلق الحصان فى المرعى) (٠:٥٨) أغنية شعبية تقليدية من محافظة يونــان **Yunnan**. أداء زاد يوى **Zhao Yue** تسجيل ميدانى لــزاد يوى شيفلد **Sheffied** – المملكة المتحدة ٢٠٠٧.

وتشارك "إطلاق الحصان فى المرعى" أغنية نزع العشب من الأرز فى التصميم المكون من عبارتين مع استخدام النداءات (الصيحات) مع الغناء. إلا أن الاثنين يختلفان اختلافا محسوسا. فأولا نجد أن تلك الأغنية ذات إنشاء واضح المعالم فى مباشرة عنه فى أغنية الحشائش. وثانيا: فالتباين الحاد يبدو فى الميزان الإيقاعى **Meter**. فأغنية جين فى ميزان حر، على عكس أغنية زاو التى تتبع ميزانا ثنائيا **Duple Meter**. وثالثا، فالذخيرة الموسيقية لدى زاو تتضمن أغانى من جميع أرجاء الصين (وعبر البحار أيضا)، على عكس جين، الذى تعلم مجموعة من الألحان المحلية. ورابعا، فقد درس جين دراسة حرة فى الحقول، وتعلم كيف يعيد صياغة لحن رئيسى لكى يتوافق مع نطاق عريض من نصوص أغانى مختلفة، بينما تحفظ زاو سلسلة من أغان ذات صيغ ثابتة ومتباينة، فى مقاعد الدراسة، وخامسا، سنجد أنه بينما يغنى جين: بلهجة "وو **wu**" محلية، تؤدى زاو أغانيها بلغة الماندرين الصينية.

القرص المدمج ٣:١٣

Fang Ma Shange فانج ماشانج
(إطلاق الحصان فى المرعى)
(٠:٥٨) أغنية شعبية تقليدية
من محافظة يونان **Yunnan**
أداء زاو يوى **Zhao Yue**
تسجيل ميدانى لزاو يوى شيفلد
Shieffeld – المملكة المتحدة
.٢٠٠٧

إلا أننا نرتكب خطأ إذا ما اعتبرنا أداء "زاو" غناء منتحلا **Unauthentic** مقارنة "بجين" ففى النهاية سنجد أن كلا الأدائين لم يحدث فى بيئة زراعية، وفى الماضى كانت أغانى الشانج فى معظمها تؤدى من قبل

شباب فرادى، متقاربين فى السن مع زاو أكثر منه مع جين. إلا أنه يجب القولِ بأن الأدائين يعززان التقاليد فى وضع جديد، هواية جين الفولكلورية، وأداء زاو فى محيط التعليم الموسيقى.

الاستماع بانتباه

فانج ما شانج Fang Ma Shange

(إطلاق الحصان فى المرعى)

القرص المدمج ٣: ١٣

قراءة العداد	التعليق	الأشعار والترجمة	
0:00	المقطع الشعرى (بطول ٧ مازورات، مقسمة إلى عبارة من ثلاث مازورات، وعبارة من أربع مازورات العبارة ١: a, a`, b وبه نمط هابط ويظهر فى الصيغة a, a` الأكثر تطورا، أما b فتتلو ذلك وأخفض درجة	Zhengyue...	فى الشهر الأول أطلق الحصان فى المرعى
0.06	العبارة ٢: a, b`, c, b` b` بها نوتة زيادة على b كى تتوافق مع مقطع لفظى زائد، C عبارة عن	..Ganqima	أشجع الحصان على الانطلاق فى الحقل

	صيحتين إيقاعيتين، واحدة لكل ضربة.		
0.14	المقطع الشعرى ٢: الموسيقى مثل المقطع الشعرى ١	Dama ganzai shantou shang xiaoma ganlai sui hou gen	الحصان الكبير يتسلق الجبل والحصان الصغير يتبعه.
0.26	المقطع الشعرى ٣: الموسيقى مثل المقطع الشعرى ١	Eryue fang ma baicao fa, xiao ma chi cao shenshanli pao	فى الشهر التالى أطعمت الحصان كل أنواع العشب، والحصان الصغير يأكل العشب ويقفز فى وديان الجبل
0.43	المقطع الشعرى ٤:/ A, a`, ba, b`, b`c العنصران الأخيران يتبادلان موقعهما ليصنف قفلا مميزا فى وضوح.	Ma wu yecao bu hui pang, cao wu lushui bu hui fa	لن يسمن الحصان دون عشب والعشب دون ندى لن ينمو جيدا

تقاليد فرق الموسيقى الآلية

الصين غنية بتقاليد تراثها لفرق الموسيقى الآلية **Instrumental**. ولتلك التقاليد جذور ممتدة فى مناطق كثيرة، رغم أن تاريخها ظل بعيدا تماما عن كونه ساكنا. وتكشف أعمال التصوير القديمة وسجلات البلاطات تفاصيل مدهشة عن فرق باكرة. وقد وردت إلينا تقاليد أخرى بوصفها نتاجًا لعمليات الحفر والكشوف الأثرية. وأحد أهم تلك الاكتشافات عبارة عن مجموعة من الآلات الموسيقية عثر عليها فى قصره المركيز يى **Yi**، حاكم دويلة صينية تدعى زنج **Zeng**. ففى شتاء ١٩٧٧ استدعيت وحدة من جيش التحرير الشعبى الصينى لكى تسوى تلا شمال مدينة ووهان **Wuhan** فى إقليم هوباى **Hubei** حتى يمكن بناء مضنع هناك. وبعد الحفر فى مقابر سارع الجنود باستدعاء الأثريين الذين اكتشفوا بقايا حضارات قديمة ليس لها نظير بين الحضارات القديمة لآسيا وإفريقيا، وأوروبا، والأمريكتين. وكانت مقبرة على شكل قصر كلاسيكى صينى مبطنة بالحجارة واحتوت على كل ما يحتاجه عاهل مستبد من العصر البرونزى لحياته الأخرى: فكان هناك كفن مزدوج مزخرف بخشب مدهون، وأسلحة، ودروع، ولوازم العربة من البرونز، وهياكل عظمية لواحد وعشرين امرأة وكلب، وطاقم كامل من آلات موسيقية طقسية، بما فيها خمسة وستون جرسا من نوع زونج **Zhong** ذو البروزات، واثنان وثلاثون آلة من نوع الكينج **Qing**. وكل امرأة ترقد إلى جوار آلة موسيقية، فوق كل منها مكتوب درجة ضبطها. وإلى جانب الأجساد كانت هناك رسومات للموسيقيين فى أثناء الأداء، ولسوء الحظ لم يكن هناك أى

مدونات موسيقية. وقد سجلت الكتابات أن مجموعة الأجراس تلك قد أهديت للماركيز "يى" عام ٤٣٣ ق.م بواسطة جاره القوى ملك تـشو **Chu**. كانـت الأجراس قد حفظت على نحو ممتاز فى فناء احتفالى تحت الأرض (شـكل ٧-٨). وكان كل جرس فى استطاعته إصدار نغمتين حسب المكان الذى يتم الطرق عليه. وكانت مجموعة الأجراس تغطى منطقة صوتية تزيـد علـى خمسة أوكتافات، كثير منها فى سلالم كروماتية تماما فى أنصاف نغمـات. وكان كل جرس عليه نقش باسم النغمة التى يصدرها، سواء فـى الدرجـة المطلقة **Absolute** أو الدرجة النسبية **Relative**[(١)] ويعنى ذلك أنه يمكننا اليوم ربط الأسماء القديمة للنوتات مع مستويات درجتهم الفعلية (الدرجة التامـة) ونفهم أيضا كيف تتواءم معا فى نظام مقامى (بالدرجة النسبية) ويوحى وجود خمسة أطقم **sets** من قارعى الأجراس بإعداد الموسيقيين الذين كانوا يعزفون على الأجراس فى آن واحد. وبعض الآلات الموسيقية التى عثـر عليهـا أو المواد الطقسية الأخرى حفرت عليها مناظر تصور عملية صناعة الموسيقى، مما يميط اللثام عن ممارسات الأداء نفسه. وقد أكملت الطبول، والوتريـات، وآلات النفخ الخشبية. مع اثنين وثلاثين من الأجراس الحجريـة المدوزنـة **Tuned**، عن ذلك المشهد المثير لفرقة موسيقية منذ أكثر مـن ألفـى عـام. وتحت كفن المركيز، فى حجرته الخاصة، كانت هناك فرقة موسيقية أصغر حجما.وقد اشتملت على فلوت مستعرض **Transverse Flute**، ومزامير بان

---

(١) الدرجة المطلقة **Absolute Pitch** هو التعريف الفيزيائى للنغمة أى عدد الذبذبات فى الثانية، أما الدرجة النسبية **Relative Pitch** فتشير إلى المسافة بين النغمة الصادرة، وما قبلها وهى تعتمد على قدرات العازف – المترجم.

Pan Pipes[1]، وآلتى أرغن فم Mouth Organ، صينيتان تعرف بـ "الشينج" Sheng، (وهى آلة استلهمت منها آلة الأكورديون وتشبه آلة أرغن الفم)، وطبلة صغيرة (آلة تشبه الهارمونيكا)، وثلاث آلات سيتار بكل منها خمسة وعشرون وترا مع قناطر Bridges متحركة وعشر آلات سيتار من نوع الكين Qin ذى العشرة أوتار (وسنناقش فيما بعد، فى هذا الفصل النوع الأكثر شيوعا منه ذا السبعة أوتار)، وسيتار ذو خمسة أوتار، ويبدو أنه كان يتم العزف عليها بضرب الأوتار بعصا فى اليد. وكانت جميع الآلات محفوظة فى حالة ممتازة. فالكين على سبيل المثال كان سليما مع عدد من مفاتيح شد الأوتار Tuning Pegs (مفاتيح الدوزنة) لم تمسسه يد، مما أتاح للمؤرخين أن يحددوا تاريخ التقنية فى تلك الفترة تقريبا. وكان هناك ثمانية أكفان لفتيات بالقرب من الآلات، مما يوحى بأنهن كن يعزفن فى التو على تلك الآلات للمركيز المحظوظ..!!. وكما لو كانت تلك الكنوز غير كافية، فقد اكتشف الأثريون مقبرة ثانية بعد ذلك بعدة سنوات، ويعتقد أنها كانت لرفيق أو قريب من سلالة المركيز. وكان بها أيضا آلات موسيقية ومفاتيح لحل ألغاز ثقافة بلاط موسيقية يرجع تاريخها لأكثر من ألفى سنة مضت.

لقد كانت مجموعة الأجراس البرونز المصنعة بدقة هدية باهظة الثمن، وقد نعجب مما كان المركيز يفعله بمثل تلك المجموعة من الأجراس

(١) مزامير بان أو فلوت بان أو فلوت الراعى: آلة نفخ عبارة عن عدة أنابيب قصيرة مثبتة جنبا إلى جنب- آلة قديمة ومازالت مستخدمة فى فرق الموسيقى الشعبية فى شرق أوروبا- استخدمها موتسارت فى أبراه الناى السحرى- المترجم.

الضخمة- فطبقا للعقيدة الكونفوشيوسية التقليدية، كانت أطقم الأجراس الكبيرة خاصة بالملوك والأباطرة وكان أمر لا يصدق أن يصطحبها المتوفى معه إلى الدار الآخرة، ناهيك عن القرابين البشرية من الفتيات الصغيرات (والكلب). لقد كان ذلك واضحا قبل أن يصك ثورستين فيبلين Thorstein Veblen[1] مصطلحه فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر. وقد ربط فيبلين بين الاستهلاك المنافى للذوق **Conspicuous Consumption**

وبين استهلاك اللهو والفراغ **Leisure Consumption**، والتبديد المنافى للذوق **Conspicuous Waste**. ومن ذلك المنطلق، فإن الإنتاج الفنى يكون مكلفا عن عمد، ويستهلك وقتا، وعلى قدر من الفخامة، ولا فائدة ترجى منه. وكلمة لا فائدة منه **Useless** بالمعنى الضيق لدفع عجلة البقاء الإنسانى آنيا، لا أنه مفيد **Useful** حقا فى إظهار الثروة الكبيرة، والوضع الاجتماعى، والهيئة، ما دام أن أعظم بنى الإنسان تفوقا هو من يمتلك وقتا فائضا للاستثمار فى مثل ذلك العرض الثقافى، أو يكون لديه من القوة أن يأخذه معه إلى قبره. وإذا كان الأمر كذلك، فربما كانت فرقة الأجراس بأدائها هى الأخرى نوعا من الاستعراض، بكونها على درجة عالية من المهارة الفيرتيوزية، وكان المقصود بها أساسا أن تظهر الطموحات الملكية للمركيز.

---

(١) ثورستاين بونده فيبلين **Thorstein Bunde Veblen** (١٨٥٧- ١٩٢٩) عالم اجتماع واقتصادى أمريكى من أصل نرويجى. مزج فى كتابه "بعنوان **The Theory of The Leisure Class** (١٨٩٩) بين الاقتصاد والمجتمع. أول من صك مصطلح **Conspicuous Consumption** (الاستهلاك المبتذل) ساخرا من الطبقات العليا، والتى أسماها طبقة اللهو الفارغ - المترجم.



شكل ٨–٧

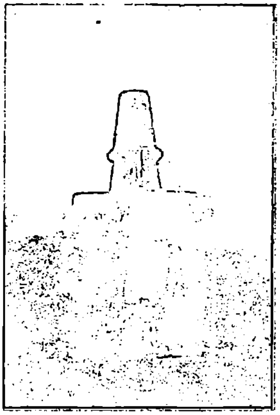
حفريات مقبرة المركيز يى **Yi** (سو **15 :200 so**)

إن ذلك التفسير للموسيقى التى تعزف بواسطة تلك الفرق يختلف عما وُضع من قبل فى الكتابات التاريخية، والتى تصف الموسيقى الطقسية بوجه عام، إلا أننا ندرك أن الصينيين القدماء كان لهم موسيقى ذات توجهات ترفيهية. وقد وقف الفيلسوف موزى **Mozi** (حوالى ٤٧٠– ٣٩٠ ق.م) معترضا على مثل تلك الموسيقى باعتبارها مضيعة وإهدارًا لموارد الدولة، ونادى بإعدام الموسيقيين المحترفين. وتصف السجلات القديمة لموسيقى

البلاط، والمعروفة باليويجى **Yueji**، مركيزا آخر كـان يحـب الموسـيقى الترفيهية المعاصرة (وقتها). وقد تكون عواطفه تلك مألوفة لكثير من طلبـة الموسيقى حول العالم:

«...سأل المركيز وين **Wen** زيكسيا **Zixia** "..عندما أقوم بطقوسـى الملكية وأستمع إلى الموسيقى القديمة، فإن الشىء الوحيد الذى أخشاه هو أننى سيغشى على (من السأم) إلا أننى عندما أستمع إلى أنغام زينج **Zheng** ووى **Wei** أجد أننى لن أرتوى منها أبدا. قد تواتينى الجرأة على أن أتساءل: لماذا تكون الموسيقى هكذا عندما لا تكون الموسيقى الجديدة كذلك (دى ووسـكين **De Woskin 1982: 94**)... »

وربما تكون مجموعة الأجراس الملكية قد أتاحت للمركيز يى أن يعلـن عن وضعه الملكى عند وصوله للدار الآخرة ....!!، إلا أن قوتها تمتد لما هو أبعد من المستوى الرمزى، فالموسيقى فى كثير من وجوهها هى أقل الفنـون تجسيدا كواقع مادى ملموس **Concrete**، فأصواتها ـ خاصة تلك المنبعثة من الأجراس الضخمة. (شكل ٨-٨) ـ تفرض تأثيرها مباشرة على الجسم ومـا حوله بينما تظل غير مرئية للعين. وجاذبية الموسيقى الخاصة بالنسبة إلينا نحن المستمعين وما نستشعره من أحاسيس تثيرها قـوى غيـر مرئيـة **Feeling Invisibility** إنما تكمن فـى توازيهـا مـع فعـل قـوى فـوق الطبيعيـة **Supernatural**، والتى كان كثير من القدماء يعتقدون فـى وجودهـا، قويـة وغيبية. ولا يدهشنا أن الموسيقى تلعب دورًا منتظما فـى الطقـوس الدينيـة والمحافل الجنائزية حول العالم، وأن الناس يرون فيها جسرًا إلى العالم الآخر.



شكل (٨-٨)

نموذج لجرس على غرار الأجراس التى اكتشفت فى مقبرة المركيز يى **YI**.

ولما كان يوجد لدينا أى موسيقى من تلك التى كانت تقدم منذ عام ٤٣٣ ق.م، بل لدينا فقط آلات، ووسائل لضبط التنغيم وصور، فيتبقى لنا فى هذا الجزء أن ندرس نوعين من التقاليد الأكثر حداثة وعصرانية: جيا نجنان. سيزو **Jiangnan Sizhu** من منطقة شانغهاى **Shanghai** فى شرق الصين، وبيجوان **Beiguan** من مدينة جيلونج **Jiangnan** من منطقة جيلونج **Jilong** فى شمال تايوان. ويتيح لنا ذلك أن نركز على السمات المتباينة لفرق الموسيقى الصينية كما نراها اليوم.

جيانجنان سيزهو Jiangnan Sizhu

يوجد فى شانغهاى وما حولها تقاليد عديدة للموسيقى الآلية، ومن بينها الجيانجنان سيزهو **Jiangnan Sizhu** (شكل ٨-٩). ويشير اسمها إلى موسيقى الحرير والخيزران فى منطقة جيانجنان، فى شرق الصين حول

المجرى السفلى لتـشانجيانج **Changjiang** (نهـر اليانجتـسى **Yangtse**) . وتشير عبارة الحرير والخيزران **Silk and Bambo** إلى تصنيفين رئيـسيين من الآلات يتم استخدامهما فى تلك الموسيقى، آلات وترية من الحرير وآلات نفخ أنبوبية من الخيزران. وقد وضع الصينيون القدماء ثمانية تصنيفات لمواد إصدار الصوت، الحرير، الخيزران، المعدن (كمـا فـى الأجـراس التـى وصفناها قبلا)، الحجر (كما فى الأجـراس المدوزنـة)، القـرع **Gourds** (مفرغ كى يشكل جسم آلة أرغن الفم)، الطين (ويتم حرقه بعد أن يتخذ شكل الأوكارينة الصلصال **Clay Acarinas**)، الجلد **Leathes** (مشدود لعمل غشاء الطبلة)، والخشب (للمصفقات). وتنتشر فرق السيزهو فى أرجاء الصين على نطاق واسع. ويتنوع التوزيع الآلى لها من مكان لآخر. وفى جيانجنان، تتميز الفرق بالمرونة، إلا أنها غالبًا ما تشمل واحدة أو اثنتين من الآلات التاليـة. إيرهو **Erhu**، سانزيان **Sanxian** (لوت طويل الرقبة له ثلاثة أوتار)، بيبـا **Pipa**، روان **Ruan** (لوت ذو جسم مستدير له أربعـة أوتـار)، يـانجكين **Yangain** (سـنطور **Dulcimer** ذو مطـارق)، والـديزى **Dizi** (فلـوت مستعرض من الخيزران)، وتضم أيضًا الشينج (أرغن الفم)، مع عازف إيقاع يقرع كتلة خشبية ومصفقات **Clappers**. وفى بعض الأحيان، تضيف الفرقة آلة زهانج **Zhang** (وتسمى أيضًا جوزهنج **Guzheng**، وهى عبـارة عـن سيتار له خمسة وعشرون وترًا فى العادة)، وفى المقطوعات الناعمة تحل آلة "زياوه **Xiao**" (فلوت مستقيم من الخيزران) مكان الديزى **Dizi** ذى الصوت الأكثر إثارة.



شكل ٨-٩

أداء لفرقة من آلات السيزهو **Sizhu** فـــى إحـــدى مقـــاهى شنغهاى. فى الصف الخلفى عازف إيرهو **Erhu** إلى اليسار (لا يظهر جزء منه)، وبجـــواره عـــازف بيبـــا **Pipa**، ثـــم يانجكين **Yangain**. وفى الصف الأمامى: عازف الإيقـــاع (إلى اليسار) وعازف سانزيان **Sanxian** (لا ترى منـــه إلا رأسه).

وعادة ما يؤدى موسيقى الجينجنان سيزهو مجموعات من العازفين يتم استئجارهم فى حفلات الزفاف وفى دور الأوبرا المحلية، إلا أنها الآن تشتهر بكونها موسيقى للهواة. غالبًا ما تعزف فى المقاهى من خلال مجموعات مـــن الأصدقاء، الذين يكونون فيما بينهم منتديات موسيقية. مثل جلسات الموســـيقى الأيرلندية فى الحانات، إلا أن الشاى هنا هو المـــشروب الرئيـــسى، ولـــيس البيرة. ويعكس ذلك التغير عملية إعلاء ثقـــافى اجتمـــاعى **Gentrification** نجدها منتشرة فى تاريخ الموسيقى الصينية. ففى الصين، كان الناس يكنـــون دوما تقديرًا كبيرًا للمؤدين المحترفين، إلا أن محترفى الموسيقى أنفسهم كانت

نظرة المجتمع لهم دونية قبل القرن العشرين، مما كان يشير إلى أن الموسيقيين الهواة كانوا يريدون تعلم الموسيقى، لكنهم لا يرغبون فى ممارستها على مستوى احترافى. ولذا كانت إحدى وسائل تعبيرهم عن الحفاظ على مكانتهم الاجتماعية (أن يظلوا بعيدين اجتماعيا) هى نقل الأداء إلى سياق جديد ينأى عن السلوك التجارى للفرق المؤجرة لحفلات الزفاف أو المسارح.

وعند تقديم موسيقى جيانجنان سيزهو فى مقاهى الشاى، يجلس الموسيقيون حول مائدة ويعزفون أساسًا لبعضهم بعضًا، حيث يأخذ كل واحد دوره فى السياق الموسيقى ويجلس المستعمون من حولهم، وقد يستمعون إلى العزف، إلا أنهم فى الغالب يثرثرون ويدخنون ويتناولون الشاى. وتبين المقتطفات القليلة المسجلة على القرص المدمج ٣٠، تراك ١٤، كيف أن الموسيقى تصدر بالفعل من مقاهى تناول الشاى، انظر دليل الاستماع بانتباه، ثم قارن هذا التراك مع التراك التالى الذى تم فى الأستوديو.

وفى القرص المدمج٣، تراك ١٥ تجميع لثلاث مقتطفات من أداء "أغنية السعادة" (هوانلى جى **Huanle ge**) تؤديها آلات: ديزى، إيرهو، سانزيان، يانجكين، بيبا، وآلات الإيقاع. وأغنية السعادة هى واحدة من ثمانى مقطوعات أساسية تكون معا جوهر الذخيرة الموسيقية للـ "جيانجنان سيزهو". وفى العادة تعزف كمصاحبة للعروس وهى فى موكب زفافها متوجهة إلى منزلها الجديد.

القرص المدمج ٣:١٤

جيانجنان سيزهو Jiangnan Sizhu (0:22). يؤديها موسيقيون فى مقهى الشاى هوكسين Huxin. تسجيل ميدانى بمعرفة جوناثان ستوك Janathan Stock شنغهاى – الصين ١٩٩٠.

الاستماع بانتباه

جيانجنان سيزهو Jiangnan Sizhu

القرص المدمج ٣: ١٤

قراءة العداد	التعليق
0:00-0:28	استمع أولاً إلى الميزان الإيقاعى الثنائى Douple Meter لجزء الإيقاع هناك نوعان من الأصوات، "تيك Tik" صادرة من الكتلة الخشبية و "توك Tock" من المصفق Clapper (تؤدى واحدة لكل يد من نفس العازف). استمع إلى اللحن وهو متغاير النسيج فى Heterophonic(١)، بمعنى أن كل موسيقى يعزف نفس اللحن فى نفس الوقت فى نسخة خاصة بآلته، ومن الممكن سماع الديزى Dizi بوضوح، وبعض الآلات التى تعزف بالند أو بالقوس.

(١) فى النسيج المتغاير **Heterophony** تكون الميلوديا واحدة ولكن هناك مختلف التنويعات عليها سواء غناء أو عزف فى نفس الوقت، وهى نادرة فى الموسيقى الغربية بل إنها من الأمور العادية فى الموسيقى العربية (ومن الممكن سماعها فى موسيقى البلوجراس **Bluegrass**) مما يزيد من عنصر الزخرفة فى الموسيقى ـــ المترجم

ركز أيضًا على الصوت الآتى من الخلفية - إنها ليست موسيقى للمستمع السلبى أو هل هى مجرد موسيقى تصدر أصواتا كخلفية Background ...؟	

وكما ذكرنا من قبل فى هذا الفصل، فليست كل عروس تكون سعيدة تماما وهى ترفل فى موكبها هذا. والأداء الكامل لأغنية السعادة عبارة عن متتابعة من ثلاثة تسجيلات بها نفس المادة اللحنية فى عزف بطيء، ومتوسط السرعة، وسريع (انظر دليل الاستماع بانتباه). إلا أنه بسبب وجود حليات زائدة فى السرعة البطيئة، فإننا قد نجد السريان العام للموسيقى متشابها بعض الشيء من تسجيل إلى ما بعده، حتى ولوكان العازفون يدركون أن الثلاثة أجزاء لهم نبض إيقاعى مختلف فى كل مرة. وفى التدوين المعدل ٨-٦ يتم تعديل بداية اللحن كما يقدمها عازف ديزى فى كل تسجيل. والنسختان المتوسطة والسريعة للحن قد تمددتا أفقيًا كى تبين على نحو أفضل العلاقة الوثيقة بين التسجيلات الثلاثة.

القرص المدمج ٣٥١:

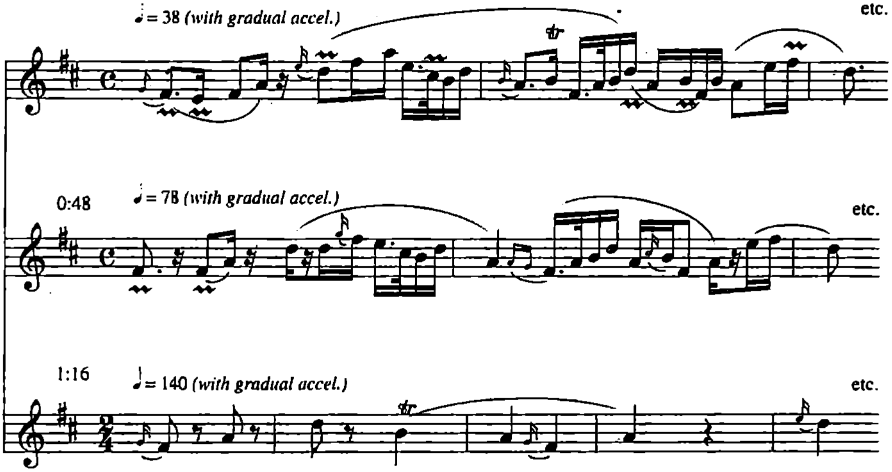
هوانلى جى **Huanle Ge**
(أغنية السعادة) (١:٢٤).
جينانجنان سيزهو
Jiangnan Sizhu موسيقى
منطقة نهر يانجتسى
Playsound ps65048.

هوانلى جى Huanle Ge

أغنية السعادة

القرص المدمج ٣: ١٥

قراءة العداد	التعليق	
0:00	بداية التسجيل الأول	لاحظ كيف تتقاسم الآلات نفس الميلوديا العامة، ولاحظ أيضًا التسارع التدريجى فى السرعة.
0:45	بداية التسجيل الثانى	نفس اللحن، فى ضعف السرعة تقريبا للتسجيل الأول، وأقل زخرفة وحليات.
1:18	بداية التسجيل الثالث	نفس اللحن، فى حوالى ضعف السرعة عما قبله، مع الإقلال تمامًا فى العناصر الزخرفية السطحية.



التدوين المعدل ٨–٦

أداء الديزى **Dizi** فى بداية كل تسجيل "لأغنية السعادة". تم التدوين على أوكتاف أسفل الدرجة الفعلية.

وتوضح الجيانجنان سيزهو **Jiangnan Sizhu** عدة خصائص لموسيقى الفرق الصينية بصفة عامة:

* أسلوب أدائى متغاير النسيج **Heterophonic** ـ تعدد الآلات التى تتقاسم نفس الخط اللحنى.

* تنويعات خلال الأداء ـ التفاصيل السطحية للموسيقى ليست ثابتة كلية، مع ترك مساحة للحليات العفوية ووجود تفاعل بين الموسيقيين.

* يُستخدم التدوين عندما يدرس العازفون الموسيقى، إلا أنهم يعزفون من الذاكرة أكثر منه اعتمادًا على قراءة المدونات، ويزيد ذلك من مرونة العزف، إلا أنه يقيد حجم المخزون الموسيقى **Repertory**.

* معظم الموسيقيين تكون فى صيغة المتتابعة Suite Form: تطور تدريجى من ألحان بطيئة ممتدة، إلى نسخ سريعة ومضغوطة من نفس اللحن.

* الأداء فى معظم الأحيان يكون جزءًا من حدث اجتماعى أكثر اتساعًا، وليس مجرد عرض أمام الجماهير لقاء تذكرة، وعند مناقشة فرقة البايجوان Buguan فى الجزء التالى، يكون الأداء جزءًا من طقس دينى، وربما يكون هو السياق التقليدى الأكثر انتشارا لموسيقى الفرق فى الصين وتايوان.

البايجوان Beiguan

فرقة البايجوان الموجودة فى الأسطوانة المدمجة ٣، تراكات ١٦، ١٧، هى فرقة لعازفى آلات النفخ والإيقاع يؤدون موسيقى طقسية فى الهواء الطلق، وبصفة عامة فى الجنازات والاحتفالات الدينية فى المعابد. ورغم أن موسيقى البايجوان لا تشبه الجيانجنان سيزهو على الإطلاق، فإن التناقض بينهما لا يرجع إلى تفضيلات ثقافية جغرافية أو محلية ـ فكلا تايوان وجيانجنان قد امتزجتا تمامًا، فى صورة فرق استبطانية **Introspective** داخل المنازل والأبنية، وفرق من آلات الإيقاع تجأر بأصواتها فى الهواء الطلق. وبدلا عن ذلك، فالمثالان يتيحان لنا أن نجرب مدى اتساع نطاق الموسيقى التى تشكل ذلك التصنيف من تقاليد فرق الموسيقى الآلية.

وينبعث من موسيقى بايجوان جو من ثقة ذاتية عضلية تـوائم تمامـا جلسات أدائها في الهواء الطلق. وعلى الأسطر التالية مستخلص من مذكراتي الميدانية عندما بدأت في دراسة البايجوان. ولقد كان هدفي هو أن أسجل في كلمات الانطباع المتولد عندما تجد نفسك محاطًا بتلـك الموسـيقى المثيـرة للغاية. وانطباعات ميدانية مثل هذه عادة ما لا يكون مقصودًا بهـا النـشر المباشر، ويمكنك أن تدرك أنني كنت أجرب نفسي على المستوى الشخصي في أسلوب روائي، قد يتضارب مع الكتابة المصاغة بعناية بهدف أن تـشكل نصًا في كتاب. ومع ذلك ففكرة استخدام نوع من النثـر النـشط للتواصـل مباشرة مع الإحساس بالموسيقى في أثناء إخراجها لهي من الأفكـار التـي كثيرًا ما جذبت كثيرًا من الموسيقولوجيين الإثنيين في السنوات الأخيرة:

"... تطن أذناي مع وقوفي قرب الفرقة، أو مشاركتي معها بوصـفي موسيقيًا قبل العرض وبعده. وقد يكون حفلاً لموسيقى الروك، إلا أنـه فـي الواقع شيء ذو ملامح جنائزية. وفي مركز الفرقة يبدو الهواء ثقيلاً ترتفـع حرارته إلى درجة الغليان، بينما تتدافع موجات من الصوت الذائب، تـرتج وهي تعلو بصوتها. ويتردد صدى الصوت مع كل ضـربة علـى الجـونج الضخم ذي الإطار في جسدك كما في أذنيك. ويهتـز القلـب طربًـا مـع الضربات المشرقة للسمبال المزدوج، وتتصاعد من آن لآخر نغمات رخيمة للجونج اليدوي. وفي نفس الوقت، نجد شخصين نحيفين يؤديان رقصة على غرار رقص الباليه **Balletically**، على ضربات طبلة من نوع الدربكة (ذات غشاء مفرد) والرقص هنا هو الكلمة. فالحركات بصرية ومسموعة أيـضًا، تشير إلى الموسيقيين الآخرين بـضربات متقطعـة **Staccats** فـي ليونـة

وبإيماءات صامتة تدعمها ضربات الطبلة الموقعة **Tattoo** من طبلة برميلية ذات درجة منخفضة **Low – Pitched** أو جارتهـا المـستديرة ذات النغمـة البيمول **Flat Toned**. إلا أنه فوق كل ذلك، ستجد هنـاك أصـوات عويـل وندب مرتعش صادر من مجموعة ضخمة من آلات النفخ مزدوجة الريـشة **Reed Double**. وكلها تعزف تقريبًا فى اتحاد **Inunion** مما يجعل للـصوت رنينا عميقًا وموحشًا لا أستطيع تذوقه تماما. وشلال العبارات اللحنية، وهـو يخرج من آلالات النفخ من ذوات الريشة المزدوجة، يكتسب قوة مـن خـلال زخرفة الحلية **Grace Notes** لحظية تتناثر حوله فى رشاقة دورانيـة وكأنهـا عالم دوامى صغير من نغمات لجلية. إنها موسيقى تثير الروح حقا، وموسيقى يدفع المرء حياته ثمنًا لها..." (ملاحظات ميدانية ١٠ سبتمبر ١٩٩٩)..."

ورغم ذلك لا يمكننى بأية حال أن أعبر بالكلمـات عـن اسـتمتاعى بصوت الموسيقى لحظة بلحظة، وقد أزكى اهتمامى بتلك الأمانى الإخلاص الذى كان يبديه موسيقيو البايجوان إلى جانب المهارة فى عزفهم، وكنت قـد قابلتهم فى فرقة جولشى **Juleshe** فى بلدة بيفوشـيكو **Buifushequ** بـإقليم جيلونج **Jilong**، بشمال تايوان وبدا لى أنهم يحفظون عن ظهر قلب مخزونا ضخما لبرامج موسيقية تشمل متتابعات عديدة قد يمتد طولهـا لـساعة مـن الزمن، وهو إنجاز لم يكونوا مكترثين له ...!! وقد أعجبت أيمـا إعجـاب بالقدرات الفنية لهؤلاء الخبراء المتواضعين، حتى وددت أن ألتحق بمثل تلك الفرقة كى أكتسب تلك القدرات الأدائية، ولكـى يتعمـق و يـزداد فهمـى للبايجوان **Beiguan** من خلال المناقشة، والتأمل والدراسة النصية (القرينية) **Contextual Study**. والواقع أن المشاركة الموسيقية، والمشاعر الإنـسانية

المشتركة، والتأملات التحليلية، وكلها عوامل مهمة تـؤثر فـى نـوع مـن العمليات الدائرية **cyclic**، التى تدعم كل منها العملية التالية لها، وتعمل على إثراء الإلهام الجديد بها.

القرص المدمج ٣: ١٦

كى كون ليان **Qi Cun Lian** (زهـرة اللـوتس ذات البوصات السبع) (٠:٢٥) – يؤديهـا وو وانـى **Wa Wanyi**. تـسجيل ميـدانى لجوناثان ستوك **Jonathan Stock**، جيلونج – تـايوان ١٩٩٩.

والتفاعل الشخصى والفكرى الثرى، الذى تحفزه مثل تلـك التجـارب الموسيقية هو مجرد سبب واحد يدفع علماء الموسيقولوجيا الإثنيـة ورجـال التعليم، على نحو أكثر تعميمًا، أن يتبنوا قضية التعلم من خـلال الممارسـة **Learn By Doing** كلما كان فى إمكانهم ذلك. ويمكننا أن نجرب ذلك المفهوم بتعلم غناء اللحن الذى يدرسه القادمون الجدد فى بيفوشـيكو**Baifushequ** . واسم ذلك اللحن "زهرة اللوتس ذات البوصات السبع" (كى كون ليان **Pi Cun Lian** – القرص المدمج – ٣ تراك، ١٦) وغالبًا ما يستخدم فى العـروض الاحتفالية (التدوين المعدل ٨–٧) واللوتس هى الزهـرة المعروفـة، إلا أن المقطوعة ليست تصويرًا للطبيعة. بل يتخذ اسمها كعلامة تساعد الموسيقيين على تذكر اللحن. وتتمشى تلك الأساليب الأدائية مع التقاليد المنتـشرة فـى الموسيقى الصينية، التى يعاد استخدام الألحان فيها مـع مختلـف الـسياقات الموسيقية.





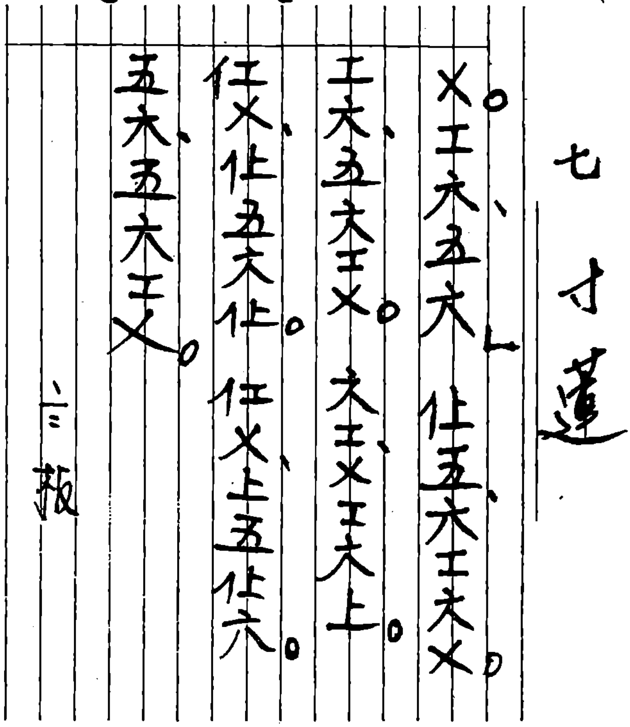
التدوين المعدل ٨-٧

لحن البايجوان **Beiguan** (زهرة اللـــوتس ذات البوصـــات السبع) فى تدوين سلمى.

ومن السهل غناء لحن "زُهرة اللوتس ذات البوصات السبع"، خصوصًا فى مجموعة رغم أن هناك قفوة **Leaps** عريضة أو اثنتـــين مـــع اســتظهار أسماء كل درجة تستغرق برهة قصيرة. وتلك الأسماء فى الواقع نوتات فـــى نظام التدوين الصينى والمسمى جونجتشى **Gongche**، ويشير من حيث المبدأ نظام دو ــ رى ــ مى الغربى: فكل رمز يسجل وضع نغمـــة علـــى الــسلم (أى درجتها النسبية، وليس درجتها المطلقة وتكون الرئيسية للتـــدوين هـــى مساعدة الهواة فى تعلم واستدعاء النغمات. وقد جرت العادة علـــى كتابـــة تدوين الجونجتشى فى أعمدة تبدأ من اليمين (انظر التدوين المعدل ٨-٨).

وتمثل الحروف الرئيسية فى كل عامود نوتة واحدة من التـــدوين وهنـــاك علامات أحرف صغيرة ترصد التفاصيل الإيقاعية للوزن مع عـــدة تفـــصيلات صغيرة أخرى. ويتعلم الموسيقيون مع تكرار الغناء من المدونة. وفى التعلم فـــى الفصل، فإن أحسن طريقة بالنسبة إلى الطلبة هى الاستمرار فى تكـــرار اللحـــن معا، دون الالتفات إلى أى أخطاء بينهم. وفى حالة الضرورة، يمكن لأحـــدهم أن يؤدى اللحن مرة أو اثنتين على أى آلة حيث يتعود الطلبة صـــيغتها الموســـيقية

وداخل الفصل ــ تذكر أن نوعية الصوت الغنائى **Vocal Quality** ليست مهمــة ــ فالأداءات الرسمية تكون آلية، وليست غنائية، ولديهم أيضا دقة إخراج الطبقة الصوتية: وقد سمعت موسيقية ممتازة تغنى فى نعومة على درجـــة أعلـــى مـــن زملائها فى الفرقة، لأن تلك الدرجة كانت أكثر ملاءمة لها ولم تبـــد أى شـــكوى من الموسيقيين رغم أن ذلك قد يشتت انتباههم. وللمساعدة فى ضـــبط الميـــزان الإيقاعى، كان الموسيقيون يقرعون بأيديهم على المائدة مع الضربة الرئيسية لكل وحدة ميزان إيقاعى، ويتموجون الـــضربة الـــضعيفة **Offbeat** (انظـــر دليـــل الاستماع بانتباه)، حاول أداء الأغنية الآن مع القرص المدمج٣، تراك ١٦.



التدوين المعدل ٨-٨

أغنية "زهرة اللوتس ذات البوصات السبع" بتدوين الجونجتشى **Gongche**.

كى كون ليان Qi Cun Lian

(زهرة اللوتس ذات البوصات السبع). نسخة غنائية

القرص المدمج ٣:١٦

قراءة العداد	التعليق	
0:00	التسجيل الأول	يغنى وو وانى Wu Wnayi من واقع التدوين، ويضرب على المائدة مع بداية كل مازورة، وهناك عازف آخر يقدم بتسخين مزماره فى الخلفية.
0:02	بداية التسجيل الثانى	يتلاشى الصوت تدريجيا بعد عدة ثوان.

ويحاول موسيقيو البيجوان **Beiguan** جاهدين أن يراعوا بعضهم بعضا ويكون أداؤهم متضمنا كل ما لديهم من مهارة الأداء. فهم يرون فى أنفسهم أعضاء منظمة اجتماعية ويرتبط الذكور فيهم بروابط الإخوة. إلا أنهم

يأخذون فنهم أيضًا مأخذ الجد، وكل فرقة تجد فى شخص واحد أو اثنين من أعضائها معلما لها. ومسئوليتهم المحافظة على استمرار المعايير وثباتها، كما نراه فى تلك المقتطفات التى دونتها ضمن ملاحظاتى الميدانية:

"... يوقف السيديو **You**، المعلم، الفرقة، ويقوم بتوبيخ قارع الطبول الشاب لأخطائه فى العزف. ويبدو الطبال نائما ورأسه يتدلى على كتفية. ويقف اثنان من أصدقائه ليصيح أحدهما..." لا يهم، إنه يحاول أن يقدر ما فى استطاعته! هز له رأسه فهو لا يحفظ النقرات جيدًا. كيف يتمشى باقى العازفين مع نقراته على هذا النحو ..؟ وهكذا تستمر المناقشة. رغم أنه قد يخامرك الشك أن السؤال كان مجرد سؤال بيانى أو بلاغى **Rhetorical**. فالكل قد وافق على أنهم يريدون الطبال معهم فى العرض الاحتفالى القادم، وقد أقر الطبال بأنه لا يستطيع عزف جزء السونا **Suona** (آلة نفخ ذات ريشة مزدوجة) أيضًا، ولذا فهو لا يستطيع الانتقال إليها بدلا عن طبلته. وقد تقرر أن يقوم طبال أكثر خبرة بذلك، بينما يجلس المبتدئ بالقرب منه ، ويقلد حركاته وهو ينقر ظهر كرسى عازف آلة نفخ فى الخلفية. وقد تكون تلك فرصته الأخيرة لكى يحفظ جزء الطبلة إذا ما أراد العزف أمام الجماهير بعد ذلك..." (ملاحظات ميدانية ٣ أغسطس ١٩٩٩).

وبمجرد ما يتم اندماج اللحن فى كيان المؤدى **Internalized**، بمعنى أنه يمكن أداؤه دون الرجوع للتدوين، فإن الموسيقيين ينقلونه إلى آلة النفخ ذات الريشة المزدوجة أو السونا (شكل ٨-١٠) (المزمار الصينى) فلكى يتم ذلك فإنهم يحتاجون إلى تحويل اللحن الغنائى إلى مقطوعة آلية ذات سلم

كامل. فهم يضيفون نوتات لملء أى فراغات فى اللحن (وهناك فراغ بعد النوتة الخامسة من زهرة اللوتس ذات البوصات السبع") وزخرفة سطح اللحن بنوتات حلية Jrace Notes.

القرص المدمج ٣: ١٧

أغنية "زهرة اللوتس ذات البوصات السبع (١:٤٧)" أداء فرقة **Baifushequ Julehe Beiguan**. تسجيل ميدان لجوناثان ستوك – جيلونج **Jilong**– تايوان ٢٠٠١.

ويضيف قارعو الطبول أجزاءهم أيضًا، وهم يتعلمون تلك الفقرات من خلال استخدام نوع ثان من التدوين. ويمكن أن يقال لها مقاطع لفظية للطبل **Drum Syllables** تضغط السمات الرئيسية لأنماط الإيقاع للموسيقى إلى مقاطع لفظية أونوماتوبية **Anomatopoeic Syllables**: وهى مقاطع لفظية يوحى صوتها بمعناها (كوانج **Kuang** تشير إلى ضربة على جونج كبير، وتاك **Tak** تشير إلى ضربة على طبلة ذات غشاء مفرد - **Single Skinned**).

ونستمع فى القرص المدمج ٣-١٧ إلى أداء الأغنية "زهرة اللوتس ذات البوصات السبع" بمعرفة موسيقى البيفوشيكو **Bafushequ** (شكل ٨-١٠) انظر دليل الاستماع بانتباه لتفاصيل أكثر.



شكل (٨- ١٠)

أعضاء فرقة البيفوشــيكو **Baifusheque Julehe Beiguon**
تعزف آلة السونا **Suona**.

الاستماع بانتباه

كى كون ليان Qicun Ilan

(زهرة اللوتس ذات البوصات السبع). نسخة للفرقة

القرص المدمج٣: ١٧

قراءة العداد	الجزء	التعليق
0:00	مقطع إيقاعى يربط ذلك اللحن بالمقطع السابق له	يبدأ بنمط يتسارع ببطء على طبل برميلى. وتلحق الطبلة ذات الغشاء المفرد فى ضرباتها المميزة بدرجتها العالية High Pitched وتلتقط آلات

		السمبال والجونج مفتاح اللحن. وتؤدى السمبالات نبضات إيقاعية منتظمة فى نفس إيقاع الطبلة ذات الغشاء المفــرد، أما الجونج الأعلى فيؤدى نمطــا بــه سنكبه Syncopation جزئية، ويدعم الجونج الكبير أى ضربة أخرى مــن السيمبالات. يبطئ القائد من الــسرعة كى يعطى مفتاح اللحــن Cue لآلات السونا.
0:15	زهرة اللوتس ذات البوصات السبع	دخول تدريجى لآلات السونا. ويــستمر الإيقاع، مع ترسيخ الميــزان الإيقــاعى الثنائى Duple Meter.
0:39	التسجيل الثانى	هناك زيادة طفيفة فى السرعة، وتختلف التفاصيل الدقيقة مع كل تسجيل. بمقــدار نوتة على سبيل المثال، وينتقل الطبــال الثانى بين الطبل البرميلى إلــى الطبــل الباص لفترة وجيزة عند قــراءة العــداد 0:56
0:57	التسجيل الثالث	
1:16	التسجيل الرابع	
1:34	نمط الختام	تنهى السونا اللحن على النوتة الأولــى

		للحن يتبعها نوتة تحتها بدرجة. عندئذ يعمل الإيقاع على الوصول مع اللحن التالى من خلال مقطع رباط.

وغالبًا ما تكون فرقة البيجوان تابعة لمعبد محلى، حيث يوفر لها مكانًا لأداء البروفات فى مقابل مشاركة الفرقة فى الطقوس والمواكب. وقد كان ذلك شائعًا فى أراضى الصين، وقد يكون الآن فى سبيله لمعاودة الانتشار فى كثير من المناطق، رغم أن عمليات القمع السياسى للأنشطة الدينية هناك منذ النصف الثانى من القرن العشرين قد عصفت بالموسيقى الطقسية. ففى تايوان، يتجه موسيقيو البيجوان إلى رجال الأعمال ويطلبون منهم أن يترأسوا الفرق، ويوفروا الدعم المالى لأنشطتها، ويدعوا كل أعضائها بصفة منتظمة إلى المآدب أو للمناسبات الاجتماعية، ومن ثم يوثقون العلاقات الإنسانية فى نطاق الجماعة ككل.

وقد ذكرت من قبل عملية الارتقاء **Gentrification** بتقاليد الجيانجنان سيزهو **Jiangnan Sizhu**، وهى تتحول من موسيقى للتسلية يتداولها المحترفون من الطبقات الدنيا إلى مخزون له احترامه بين الهواة المتحمسين. والبيجوان تتيح مثل تلك التباينات، فنجد أعضاء فرقة البيفوشكو فخورين بكونهم من الهواة، وللموسيقى جذور فى الأداء الأوبرالى. إلا أن الأوبرا التى انبثقت منها كانت تعزف أساسا بمعرفة أبناء الطبقة العالية وصفوة المجتمع فى العروض الطقسية. وفى الجيلين الأخيرين، أصبحت عروض الأوبرا نادرة، تاركة المصاحبة الموسيقية كمخزون موسيقى رئيسى. وكثير من

موسيقى البيجوان اليوم لديهم مهنهم اليدوية، فهم يعملون كعمال بناء، وأصحاب أكشاك فى الأسواق، وسائقى جرارات وتاكسيات. وكثيرًا ما تدفع الطبقة الراقية فى تايوان اليوم أبناءها إلى دراسة البيانو أو الفيولينا بدلاً عن انضمامهم كصبية فى فرق البيجوان، والتى ينظرون إليها "كدقة قديمة"، وطبقة عاملة وأنشطة ترتبط أساسًا بالجنازات الريفية.

تقاليد الأوبرا والبالاد Opena and Ballad Thadition

فى هذا الجزء نقارن صيغتين سرديتين: الجينجو **Jingju** (أوبرا بكين) والسوزهو تانسى **Suzhou Tanci** (غناء بالاد السوزهو **Suzhou Ballad Singing**) وفى الصين نجد نطاق الصيغ السردية **Narrative Forms** يبدأ من رواية الحكاية مع لحن موسيقى أو دونه حتى أوبرا كاملة على المسرح مع كم من الغناء والحركات البهلوانية. وهناك الآن عدة مئات من التقاليد المميزة عبر الصين كلها. والنوعان اللذان ستتم مناقشتهما يوضحان المدى الكبير لنطاق ذلك التقسيم المترامى الأطراف.

جينجو **Jingju** (أوبرا بكين **Beijing**)

عندما نناقش الجينجو، سنركز على الكلام والغناء النموذجيين لدور فئة كينجى **Qingyi**، وهؤلاء الكينجى بطلات جادات، وممثلات اشتهرن، ليس فقط لقدراتهن الصوتية، بل أيضًا لاستخداماتهن المثيرة للغة الإيماءة والحركة، وهو ما لا يستطيع التسجيل الصوتى أن يظهره. وقد أخذت مقطفًا من حركات مسرحية بسيطة نسبيًا حيث لا نفقد الكثير بوجه عام إلا أنك تكتسب تذوقًا أكثر عمقًا للجيجنو إذا ما شاهدت العرض الحى أو فى فيلم. وهناك عديد من الأفلام

الصينية الموزعة على مستوى عالمى تحتوى على مقتطفات من الجينجو، وعلى سبيل المثال، فيلم "وداعًا يا خليلة" يعرض سيرة حياة اثنين من المغنين كانا ضحيتين لما حدث من تغيير جذرى فى منصف القرن العشرين.

والمقتطف الذى تم تسجيله من الدراما"الزوجة الثالثة تعلم ابنها" يقص علينا وقائع حول حياة البطلة وانج تشون Wang Chun'e وهى تروى لنا متاعبها والصعوبات التى واجهتها منذ وفاة زوجها. وفى المجتمع الكونفوشيوسى كان يسمح بتعدد الزوجات، بينما لا يُنتظر من النساء أن يتزوجن بعد وفاة أزواجهن. وعلى الرغم من ذلك، فإنه فى تلك الأوبرا تتزوج كل من الزوجة الأولى والثانية مرة أخرى وبسرعة، تاركتين"تشون" المطيعة من منطلق تحملها للمسئولية لتربى ابن الزوج من إحدى الزوجتين الأخريين. وتلعب الممثلة لى شيجى Shiji دور "وانج تشون". "ولى" من مدرسة الأداء "تشينج Cheng" مما يعنى أنها تفضل أسلوبًا غنائيًا رشيقًا طبقا لنموذج تشنج ياكى Cheng Yanqiu (١٩٠٤ – ١٩٥٨)، وهو ممثل اشتهر بأدائه دور النساء.(وفى كلمات أخرى، فإن لى هى امرأة تقلد الرجل الذى تعيد النساء دوره) وفى القرص المدمج ٤، تراك ١ نسمع عدة عبارات فى نوع من الغناء الكلامى ثم تبدأ الأغنية (انظر أيضًا التدوين المعدل ٨–٩).

القرص المدمج ٤: ١

"سانيانج جياو زى Sanniang Jiao zi" (الزوجة الثالثة تعلم ابنها). مقتطفات(٤:٣٣). تؤديها لى شيجى وفرقة جينجو أوبرا بكين. سانيانج جيو زى Sanniang Jiaozi 1962. شركة الصين للتسجيلات Record Company HD- 128.



التدوين المعدل ٨ – ٩

أغنية سطرين من إيرهـوانج مانبـان **Erhuang Manban**
"الزوجة الثالثة تعلم ابنها" كما تؤديها لى شيجى



التدوين المعدل ٨-٩

• نص من أغنية الزوجة الثالثة تعلم ابنها وانج تشون: أترك غرفة الحياكة، أفكر وأتنهد، وأسترجع ذكرى زوجي الذي توفي، إنني أشعر بعميق الأسى.

وتشير الملاحظات فى دليل الاستماع بانتباه إلى ما قد يطلــق عليــه الصينيون هيكل الدرجة الموسيقية **Pitch skeleton** للحن إيرهوانج مانبــان **Erhuang Manban** (الزوجة الثالثة تعلم الابن) كما يؤديه مغنى الجينجــى **Gingyi**. وعلى الرغم من أن نغمة مى بيمول **Eb** هى أول نوتة فى الــسلم المستخدم، فإن أهم نغمة هى فى الواقع سى بيمول **Bb**، الدرجة الخامسة فى ذلك السلم. وتبدأ كثير من العبارات وتنتهى مع سى **B**، وكلهن يحتوين على تناوباتها **Alternations** مع نوتات أخرى مهمة (مــى بيمــول **Eb** ودو **C**) ويمكننا تمييز السلم والمود **Mode** هنا، فالــسلم هــو مجموعــة أو طــاقم النوتات، أما المود فهو نوع من الميزان الخاص بهم يستخدم فى حالة معاملة السى بيمول **Bb** بصفتها درجة الهدف العام لتلك الموسيقى.

وفى الماضى، كانت ألحان مثل "إيرهوانج" تستخدم أكثر من مرة مــن دراما إلى أخرى، ولم تظهر فكرة استئجار مؤلف موسيقى لكتابة كل أوبــرا جديدة، ولم تكتسب تأثيرًا إلا منذ منتصف القرن العشرين. وإعادة اســتخدام الموسيقى قد أتاح للمؤدين أن يتفادوا تكرار البروفــات (دون أجــر)، كمــا شجعهم على تطوير نسخ متعددة لكل لحن لكى يمكن التعبير على نحو أقوى، عن احتياجات المنظر المطلوب. ومن ثم، فهناك نسخ سريعة "للإيرهــوانج"، ونسخ حرة الإيقاع، وهكذا، وكل منها يتقاســم المخطــط التمهيــدى الــذى عرضناه توا (أو يتنوع فى نمط جديد) ويضيف مجموعــة واضــحة مــن السمات الظاهرة.

الاستماع بانتباه

"سانيانج جياو زى Sanniang Jiao Zi"

"الزوجة الثالثة تعلم ابنها"

القرص المدمج ٤ - ١

قراءة العداد	الجزء	الأشعار	التعليق
0:00	كلام خطابى مرسل		يتم إبراز نبرات الكلام الصينية العادية لإحداث تأثير مسرحى.
0:28	مقدمة آلية		بداية التدوين المعدل ٨ - ٩ واللحن ذو إيقاع بطىء Manban Erguang، ويعرفه المستمعون لما فيه من خواص تعبيرية. وآلة المصاحبة الرئيسية هى الجينجو Ginghu، وهى ربابة صغيرة ذات وترين تصدر نغمات قوية. ومن الممكن سماع آلات أخرى فى خلفية أنغامها المزخرفة، وتعاود المقدمة الآلية الظهور

			باستمرار لتأكيد B.
	السطر ١ من نص الأغنية		
1:04	المازورات ١٠ – ١١ أول عبارة غنائية	وانج تشون	تتبع الربابة المغنى عن قرب، رغم أنهما يختلفان أحيانًا فى التفاصيل ويستمر عازف الربابة عندما يتوقف المغنى للراحة. وتبدأ العبارة وتنتهى على سى بيمول.
1:19	المازورات ١٢ – ١٤ ثانى عبارة غنائية	زو كاوتانج Zuo Caotang	فقرة رائدة من سى بيمول حتى مى بيمول.
1:41	فاصل آلى		يؤدى عازف الإيقاع إيقاعات متشابكة عندما يتوقف المغنى للراحة. نغمة سى بيمول تتسيد الموقف.
2:01	المازورات ١٨ – ٢٤ العبارة الغنائية الثالثة	زى سى زى تان Zi Si Zi Tan	تكرار الشكل العام من سى بيمول حتى مى بيمول للعبارة ٢، لدعم الحالة المزاجية القاتمة للشعر

			الغنائى، هناك هبوط من مى بيمول إلى تأكيد جديد على دو.
2:50	فاصل آلى البيت ٢ من نص الأغنية		
3:20	المازورات ٢٩ – ٣٨	زيانج كى لو وو دى فو هاو بو كانران Xiang qi le qo di fu gao bu canran	يتناوب توكيد كل من سى بيمول ودو. وبين الحين والآخر، تستبدل مى بيمول برى، وهى نغمة دائمًا ما تتراجع إلى دو بدلاً عن أن ترتفع إلى مى بيمول كما قد يحدث فى الموسيقى الغربية.

وفى الجينجو يمكن تصنيف الشخصيات على المسرح حسب نوع الدور: فالشينج **Sheng** يكون ذكرًا، والدان **Dan** أنثى، والجينج **Jing** وجه مطلى، والتشو **Chou** مهرج. وهناك تقسيمات فرعية فى نطاق كل تقسيم: وعلى سبيل المثال، يشمل معنى الدان **Dan** الجينجى **Gingyi** (كما فى مثالنا)، وودان **Wodan** (امرأة فى السلك العسكرى)، هوادان **Huadan** (فتاة مغناج **flirtatious**)، لاودان **Laodan** (امرأة مسنة)، وسيدان **Caidan** (امرأة هزلية) من بين شخصيات أخرى. وتتغير الأزياء وقواعد الماكياج

حسب نوع الدور وغالبًا ما تكون متقنة ومعقدة فى تصميماتها إلى جانب غلو أثمانها، وتتطلب مهارة عالية فى استخدامها على النحو الصحيح قبل العرض (انظر شكل ٨ – ١١) ويحدد ذلك نوع الدور بالنسبة إلى المشاهدين المترددين على تلك الأماكن.

وعلى الرغم من أن أزياء الچينچو وماكياجها على قدر من الثراء والفخامة، فإن الديكور والمناظر المسرحية عادة ما تكون بسيطة، وربما يكون الإكسسوار مجرد مائدة وكرسيان. وبمساعدة مختلف أنواع الأقمشة والستائر، يمكن لتلك الأشياء البسيطة أن توحى بمختلف المشاهد المسرحية بدءا من ممر جبلى حتى قاعدة فى بلاط، وقصور، وغرف نوم، وفندق. وحتى منتصف القرن العشرين، كانت الفرق جوالة فى أغلب الأحيان تتنقل من مكان إلى آخر لتقديم عروضها. ومن ثم كان من المنطق أن تصطحب الفرقة معها الإكسسوارات المسرحية الضرورية فى تنقلاتها.



شكل ٨–١١

تشاو مان **Cao Man** تثبت الباروكة فوق رأسها قبل أدائها دور وودان**Wudan** فى مسرحية الحية الخضراء **Green Snak**.

وشرح تلك المسائل لا يتخذ فقط بعدا لوجستيا (مسائل النقل وِالإمداد) بل علينا أن ندرك أن الجينجو يضم أربع وسائل تعبيرية: الغناء، الكلام، التمثيل، والقتال(تشانج **Chang**، نيان **Nian**، ذو **Zuo**، ودا **Da**) والغناء والكلام يضمان نطاقاً من طرق وصيغ إنتاج الصوت، من أول الآريات ذات الحليات والزخرفة **Melismatic Arias** حتى القصائد الشعرية الحماسية والمنافسات التى تجرى فى حياتنا اليومية. أما التمثيل والقتال فيغطيان نطاقاً كاملاً **gamut** يمتد من التعبيرات بالوجه إلى الأوضاع الجدية والإيماءات، والبانتوميم، وتصميم الحركات القتالية والألعاب البهلوانية (الأكروبات) ويعتمد كل دور بلا شك على تلك الوسائل التعبيرية الأربع. والكينجى **Qingyi** بصفتها بطلة جادة، عادة ما تكون متخصصة فى الغناء والكلام، مع مهارات تمثيلية مهمة ونطاق ضيق فى القتال وقد تحد الديكورات والإكسسوارات الضخمة من فرص المؤدين لعرض مهاراتهم فى التمثيل الإيمائى (البانتوميم) والأكروبات.

وكانت الجماهير تبدى إعجابًا كبيرًا بالفنانين المحترفين المشاركين فى عروض الأوبرا فى الصين الإمبراطورية، رغم أنهم كانوا فى مكانة متدنية فى السلم الاجتماعى، والبعض منهم ذكورًا وإناثًا كانوا يمارسون الدعارة. وكانت الدولة على المستوى الرسمى تدين عروض الأوبرا دائمًا باعتبارها مثارًا للشغب وتشجيع القمار والفسق. وكانت هناك فترات، حرم فيها القانون إنشاء الفرق المختلطة، مما حدا بأصحاب الفرق أن يكِّونوا فرقًا للنساء وأخرى للرجال فقط. وفى تلك الأحوال كان هناك بعض الممثلين

متخصصين فى تجسيد شخصيات الجنس الآخر. وفى العصور الحديثة، كان هناك بعض من أشهر المغنين الذين قاموا بـأدوار نـسائية، ومـنهم مـاى لانجفـانج Mei Lanfang(١٨٩٤ - ١٩٦١) وتـشينج يـانكوى Cheng Yanqiu[1].

كانت الفرق الجوالة تتنافس فى العمل علـى المـسارح الحـضرية، ومقاهى الشاى، وقصور الأرسـتقراطية، والأسـواق الموسـيقية الريفيـة، والمعابد وكان هناك نطاق ممتد من المناسبات التى تتطلب الأوبرا- بدءًا من مناسبات أعياد الميلاد والجنازات حتى الطقوس الزراعيـة، والمهرجانـات الدينية، والاحتفالات السنوية للصفوة. ونتيجة لذلك كانت الأوبـرات تـؤدى رسالة أخلاقية، فهى تقدم القصص التى ترعى الفضائل الكونفوشيوسية مثـل الطاعة الواجبة من الأولاد للآباء، وعفة الأنثى، كما فى المثال الذى نقدمـه هنا. وقد يمتد عرض قصة واحدة على مدار عدة أيام.

وفى القرن العشرين حدثت عدة تطويرات مهمة فقد أتاحت صـناعات التسجيل والإذاعة الناهضة، التى بدأت فى العشرينيات، للممثلين أن يكتشفوا أساليب موسيقية ودرامية من زملائهم البعيدين، وبدأ المستمعون يختـارون نوع التسلية من نطاق أكثر اتساعًا عما كان من قبل وقد تبنت بعض فـرق

---

(١) (١٩٤٠-١٩٥٨) أحد العظماء الأربعة فى أداء أدوار الأنثر (Dan) فـى الجينجـو Jingju (الأوبرا) (مع ماى لانفانج، وشانج زياون Shang Xialyun، وزون هوشينج Xun Huisheng) رفض العمل فى أثناء الاحتلال اليابانى، واشتغل مزارعا، وبعـد الحرب عين نائبا لمدير أكاديمية الفنون الأوبرالية الشعبية – المترجم.

الأوبرا الأدوات الموسيقية الغربية، وأدى افتتاح مسارح على غرار النموذج الغربى إلى توسيع نطاق استخدام الديكورات والإكسسوارات المخصصة لأغراض معينة. وبحلول الأربعينيات كان هناك مديرون متخصصون، وكتاب سيناريو، ومؤلفون موسيقيون يقدمون مواد درامية جديدة، مما طور اتجاها كان موجودًا بالفعل فى أساليب إقليمية معينة، وهكذا اقتحمت بعض الأوبرات الجديدة موضوعات اجتماعية معاصرة، رغم بقاء وتسيد العروض التاريخية. وبعد إعلان جمهورية الصين الشعبية فى عام ١٩٤٩، دعا الحزب الشيوعى الصينى إلى زيادة عدد الأوبرات مع التعرض للموضوعات المعاصرة وشخصيات من الطبقة العاملة، فى مقابل الأبطال التاريخيين والأشرار، وظلت بعض أوبرات قليلة "منمذجة **Modelled**" خلال سنوات الثورة الثقافية تحافظ على وجودها وتقدم بعض العروض. وكانت موسيقات تلك الدرامات تشبه كثيرًا تلك التى كانت موجودة فى العقود السابقة، إلا أن القصص كانت تدور حول الثورة الثقافية والحرب ضد اليابان (١٩٣٧-١٩٤٥). والواقع أن ماوتسى تونج ظل هاويا معتبرا للأوبرا التقليدية، وقد أخبرنى أحد موظفى وزارة الثقافة أنه أصدر شرائط أوبرا تقليدية خصيصًا لماو كى يستمع إليها، وكان يدعو الفنانين أحيانًا للقيام بتسجيلات، ومما لا شك فيه أن الممثلين كان ينتابهم الرعب والهلع، لأن حكومة ماو كانت قد منعت تلك العروض فى ذلك الوقت. وبعد انتهاء الثورة الثقافية عام ١٩٧٦، استؤنفت أنشطة تقديم الحكايات الأسطورية والتاريخية، فى أساليب معاصرة أصبحت ميراثا للأجيال التالية.

سوزو تانسى Suzhou Tanci (أغانى البالاد فى مدينة سوزو)[١]

لأغانى السوزو تانسى **Suzhou Tanci** خلفية تاريخية معقدة. فبعد انبثاقها من سلسلة من أنواع البالادات القديمة، تعرضت السوزو التقليدية إلى تفريعات ثلاثية فى منتصف القرن التاسع عشر:

* تسيد الرواة والحكاؤون الذكور قاعات الشاى العامة. كانوا ينعشون أداءهم بإلقاء النكت وقصص الحب البذيئة. وحتى فى أبسط الموضوعات كصعود سلم على سبيل المثال، فقد تتحول الحكاية إلى تراشق بالألفاظ الجنسية الفاحشة بين الذكر والأنثى.[٢]

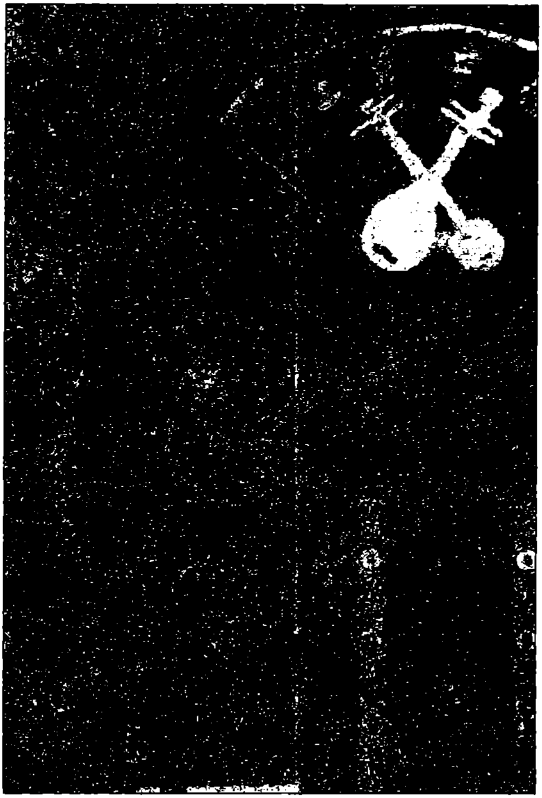
* ظهرت طبقة جديدة من المغنيات وتلك الفئة كانت فى الأصل من محظيات البلاط، ونلن تعليمًا راقيًا، وتميزن بالجمال إلى جانب قدراتهن الموسيقية، أما عروضهن فكانت عروضًا خاصة لرعاتهن.

* شاعت النصوص المنشورة للتانسى **Tanci Scripts** وأصبحت تدر أرباحًا.

---

(١) البالاد **Ballad**: أغنية قديمة غالبًا ما تكون شعرية وتؤدى فى شكل قصة، وتتكرر الموسيقى مع كل مقطع شعرى كلازمة **Refrain** أو ما يسمى بالمذهب، وهو ما كان يرويه الشعراء الجوالون فى العصور الوسطى **Trouvere**– ورغم ادعاء الغرب بأصل الكلمة البروفنسالي– اللاتينى فإنها صيغة شرقية صرف نقلها الغرب فى أثناء الحروب الصليبية– المترجم.

(٢) الأصل **The male character might ask the female character whether she would like the man to go up on top or prefer him to come up from behind** – المترجم.



شكل (٨-١٢)

كارلتون بنـسون **Carlton Benson** علــى آلــة ســانزيان **Sanxian** يؤدى موسيقى التانسى **Tanci** التقليديـــة بنــادى للهواة فى شنغهاى ١٩٩٣.

وقد كتب المؤلفون نصوصا تصلح للأداء الحى، وفى نفس الوقت كان الهواة الجادون يقتنونها كنوع من الأدب.

وفى الثلاثينيات كانت التانسى قد أصبحت صيغة أساسية للتسلية عبـر شرق الصين، وإذا ما حكمنا على انتشارها من واقع ما تتقاسمه من وقت فى

الإذاعة، نجد أنها كانت تلقى قبولاً بين أكبر قاعدة جماهيرية عنها لأى نـــوع آخر من أنواع الموسيقى. إلا أنه خلال الخمسين عامًا التالية، أخذت التانـــسى تتراجع تدريجيًا عن احتلال القمة. واليوم قد أصبح الاهتمام بها مقصورًا على المتخصصين، يؤازرها غالبًا بعض المتحمسين المخلصين، ومن بينهم المؤرخ الأمريكى كارلتون بينسون **Carlton Benoon** (انظر شكل ٨–١٢). ويبدو أن الأسباب الدقيقة وراء أفولها لم يتم تحليلها تمامًا حتى الآن. وعمومًا فالتغييرات التى حدثت فى التعليم قد شجعت استخدام لغة الماندراين الصينية بـــدلا عـــن اللهجات الإقليمية، وقد بدأ كثير من الصينيين يتجهون إلى صيغ جديدة للتسلية، مثل السينما، والتليفزيون، والموسيقى الشعبية **Popular Music** كما أن المناخ السياسى لم يعد متعاطفًا فى بعض الفترات مع عميات إعادة البناء المتــسارعة التى تمت لمدينة سوزو فى السنوات الأخيرة. فمن قبل كانت المدينة مـــشهورة بحدائقها الغناء وقنواتها وهى مازالت موجودة، إلا أنه من الصعب اليـــوم أن تجدها وسط ذلك الكم من المبانى الزجاجية والخرسانة المسلحة، التى أضبحت تشكل المشهد المدنى **Cityscape** للسوزو.

القرص المدمج ٤: ٢

كيان زيوساى **Qian Xiucai**: رياندا زهـــاوجينج **Zhao Jing Yanda** (العلامة كيان **Scholar Qian**: ياندا يتطلع إلى صورته فى المـــرآة). مقتطفات (١:٢٥) تؤديها زهـــانج جيانتينج **Zhang Jianting**. بينجتام **Pingtan**: زهــــانج جيـــانتينج تـــشانجدران بيـــنج بـــين **Zhang Jianting Chang Duan Jing Pin – 1962**– شـــانغهاى شـــركة **Audio Book 4012**.

وغالبًا ما تقدم تانسى السوزو بمعرفة موسيقى واحــد، حيــث يــتكلم، ويغنى، ويعزف على آلة موسيقية ذات أربعة أوتار من نــوع اللــوت"بيبــا **Pipa**". وفى بعض الأحيان يؤديها عدة موسيقيين معًا، حيث يغنــى أحــدهم والباقى يصاحبونه على آلاتهم. وقد يؤدى الراوى بعض إشارات من يديه، أو يضرب المائدة أمامه بيد خشبية، أو يحرك مروحة، إلا أنه يظل جالسًا إلــى جانب مائدة فى أثناء الأداء، ولا يقف ليمثل القصة.

والتسجيل المصاحب (القرص المدج٤، تراك ٢) يقدم"زانــج جيــاتينج **Zhang Jianting" (1984- 1909**)، الشكل (٨-١٣)، الذى يغنى مقطعا مــن أغنية العلامة كيان **Scholar Qian** "ياندا يتطلع فى المرآة **Yanda Looks in The Miror** " وهى قصة فكاهية قصيرة عن رجل يلاحــظ صــورته بعــد عشرين عامًا لأول مرة، فيجد نفسه فى المرآة وقد صــار عجــوزًا قميئًــا، فيصدم لأنه لم يعد يرى نفسه الشاب الأنيــق الــذِى يرتــدى علــى أحــدث الموضات والموسيقى المصاحبة هنا مكونة بصفة رئيسية مــن الأنغــام رى، فادييز، ولا وهو تآلف ثلاثى كبير**Majos Tniad**، وهو تــآلف قياســى فــى الموسيقى الغربية إلا أنه غير شائع فى الألحان الصينية، وهناك أربع نــسخ موضوعة بين قوسين فى التدوين المعدل ٨-١٠.



شكل (٨-١٣)

صورة زهانج جيانتينج **Zhang Jianting** - غلاف الكاسيت

ولقد كان هانج أحد الموسيقيين البارزين فى التانسى سوزو **Tanci Suzhou**، وتعكس مسيرته الفنية على نحو نموذجى تجربة كثير من الموسيقيين المحترفين فى منتصف القرن العشرين فى الصين. وفى بدايته أخذ يجنى خبراته من القيام بعديد من الصيغ الترفيهية الموسيقية الشعبية وقد بدأ مسيرته الاحترافية وهو فى التاسعة، عندما كان ينتقل بين القرى فى صحبة خاله، لأداء البالادات التى تدور نصوصها حول موضوعات دينية. وخلال السنوات التالية كان يقوم بأداء الصيغ الأوبرالية أيضًا عبر أرجاء الصين، بما فيها الجينجو **Jingju** وكان يجيد عدة لهجات كما ألم بكثير من المواد اللحنية التى احتوت على ألحان جديدة. ويرجع سبب اختياره لمهنة التانسى **Tanci** إلى بروز ذلك النوع على المستوى الشعبى، حيث كان يجذب الموسيقيين المهرة من الصيغ الآخرى، وكان أكفأ الموسيقيين فى ذلك الأسلوب يتنافسون جذبا للشهرة والسمعة على مسارح شنغهاى، والمدن الكبرى الأخرى فى المنطقة. والمنافسة تجر معها الابتكار والتجديد فى الأساليب فكان المؤدون يقدمون سمات جديدة كى يبزوا منافسيهم. وقد سهلت الإذاعة أيضًا تلك التغيرات الجديدة، فسمحت لموسيقى التانسى بالإذاعة على الهواء ليدخلوا بيوت آلاف المستمعين. أما مستمعو المنازل من النساء(ستات البيوت) فقد كن غير راضيات عن ذلك الجو الرجالى المسيطر لمقاهى الشاى، مما آثر بدوره على محتوى وصيغة تلك النوعيات من الأداء.

كيان زيوسان: ياندا زهاو جينج Qian Xiucai : Yanda Zhao jing

(العلامة كيان: ياندا يتطلع فى المرآة)

القرص المدمج ٤: ٢

قراءة العداد	الجزء	التعليق
0:00	الكلام	يتحدث زهانج فى لهجة محلية وبنبرات خشنة عن شخصية هزلية، ويتجاوب المستمعون فى حميمية مع وصفه المتسم ببديهة حاضرة وروح فكاهية، بينما يسخن أصابع على آلة السانزيان **Sanxian**.
0:29	بداية موسيقى السانزيان	استمع إلى النمط ذى الخمس ضربات 5- Beat Pattern للمصاحبة الآلية عند 0:33. وموسيقى التانسى، مثلها فى ذلك كثير من الموسيقات المعتمدة على الارتجال حول العالم، تعتمد كثيرًا على استخدام وإعادة استخدام عبارات قصيرة. وبصفة

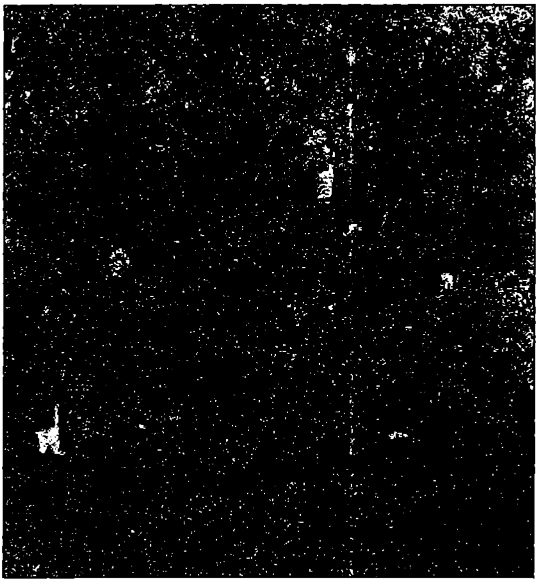
رئيسية قيام إنشائها على النغمات رى، فاديز، ولا (أو دو - مى- صول فى صيغة Mode المقتطف). وهى تعاود الظهور فى مختلف التحولات: ويكون بعض تلك التحولات عبارة عن ثلاث ضربات، وهناك تحولات أخرى تكون من خمس ضربات باستخدام وحدات من خمس أو ثلاث مما يعطى سريان الموسيقى نوعًا من السنكبة الإيقاعية Syncopation (تأخير النبر)، والموسيقى فى ميزان رباعى Quadruple.	دخول الصوت البشرى	
هناك عبارتان، A ,B تترددان فى صيغة متغيرة كلما تقدم الغناء مع فواصل آلية قصيرة. هناك مواقع ثابتة نسبيًا للأشعار الغنائية فى كل عبارة حيث يمكن القيام بأداء مختلف للنصوص على نفس اللحن.		0:42

ومع إعلان جمهورية الصين الشعبية عام ١٩٤٩، كان زهانج قد أصبح نجما ذائع الصيت. وكان العضو المؤسس لفرقة الدولة الرائدة عام ١٩٥١ قد قام بتطوير العديد من موسيقى التانسى مع تطوير نسخ جديدة

لكثير من تلك القصص. وفى هذا السياق كان يعتمد على دراساته العميقة والشاملة للتقاليد الأخرى. ويمتاز على نحو خاص بأنه أنشأ أسلوبًا موسيقيًا ذا ثراء لحنى، فى نوع من العاطفية المباشرة، مع وضوح النطق **Enunciation**، فى صبغة من تلوين صوتى خشن يناسب الأدوار الغنائية للأوجه المطلية فى الجينجو **Jingju**. وفى سنواته الأخيرة، بدأ الخبراء يتناولون مدرسة الأداء "زهانج **Zhang**" مع الإشارة بأسلوبه فى مزج الغناء مع الموسيقى الآلية، وأسلوبة التفسيرى، وهو ما قلدته فيه الأحيان التالية.

وقد شهدت تقاليد الأوبرا والبالاد بعضا من تلك التطويرات الكبرى، مع أفولها السريع فى القرن العشرين. وكثير من الأنواع التى كانت تتسيد الساحة وموجات الأثير على مدار جيلين، قد بقيت الآن كنوع من الترفيه الملائم **Niche Entertainments**. والواقع أن بعض المهارات التعبيرية الموجودة فى تلك الأنواع قد انتقلت إلى وسائط جديدة، وأكثرها وضوحًا، الأسلوب الأكروباتى فى القتال كما يظهر فى الأفلام الصينية مثل: التنين الذليل **Crouching Dragon**، النمر المختفى **Hidden Tiger**، من إخراج آنج لى **Ang Lee (2000)** إلا أن عروض الأوبرا والبالاد التقليدية نفسها ما زالت تجذب الانتباه. وحتى دون فهم الأشعار الغنائية، يمكننا تذوق مهارات المزج الناعمة – سواء عنائية، آلية، مرثية، إيمائية، وهكذا – والتى تكون دائمًا من أسباب نجاح تلك العروض ذات المستوى الرفيع.

من أكثر حكايات التانسى شهرة"قصة الغرفة الغربية The Tale of The Western Chamber "، والتى تحكى عن امرأة شابة تعزف السيتار ذى الأوتار السبعة، "الكين Qin" بينما تفكر فى الرجل الذى وقعت فى غرامه توا. ومع ذلك، ففى المخيلة الصينية يرتبط الكين عادة بإثراء التأملات الروحية- وهنا نورد قصيدة من وانج وى Wang Wei (699-759)؛ رواها دى وسكن De Woskin 145:1982 توضح الصورة الكلاسيكية لدور تلك الآلة (انظر أيضًا شكل ٨-١٤).



شكل ٨-١٤

تفصيل من لوحة لزاو جى Zhao Ji "الاستماع إلى آلة الكين Qin"

<<..... وحدى فى أيكة الخيزان الكثيفة، أداعب أوتار الكين وأطلق صفيرًا ممتدًا، ما من أحد يدرك ذلك العمق فى ثنايا الأشجار، ما من أحد سوى القمر المتألق على صفحة السماء....>>

مقطوعات آلة السيتار(الكين) المنفرد Zither (Qin) Solos

لآلة الكين (وتسمى أيضًا جوكين **Guqin**) تصميم قديم (يظهر الكين فى شكل ٨-١٦، ٨-١٧) والسيتار ذو السبعة أوتار يرجع تاريخه إلى أكثر من ألف عام، وتلك التى بها أعداد مختلفة من الأوتار قد تعود لتاريخ أكثر قدما، كما رأينا من قبل. ويتكون الكين من جسم محدب **Conevex** من الخشب يضيق عند إحدى نهايتيه أكثر من الأخرى. ويثبت تحته لوح قاعدة، يتم فتح تقبى صوت به، تاركا فرصة بين اللوحين كغرفة لترجيع الصدى"مرنان**Resonating Chamber**". ويستخدم صناع الكين خشبًا قديمًا مجففا جيدًا، لإخراج أحسن رنين. وعندما كانت عازفة الكين داى زيوليان **Dai Xiaolian** المقيمة فى شنغهاى تبيعنى آله كين، أخبرتنى أن خشب الآله عبارة عن قطعة من كفن قديم.وأضافت وهى تلاحظ دهشتى"لا يهمك، إنهم ينظفونه أولاً".

ومهما كانت استخداماتها من قبل، فإنه يتم تثبيت الألواح معًا وطلاؤها بدهان قاتم. ويتم تثبيت الأركان السبعة مختلفة الأقطار فى عروات بطول حوالى قدمين قرب الطرف الضيق للكين، ثم تشد عبر طول اللوح الأمامى قبل أن تمر فوق قنطرة منخفضة فى اتجاه الطرف الآخر. ثم يمر كل وتر

من خلال ثقب فى اللوح ويؤمَّن بمسار ضبط **Tuning Peg** من أسفل. وغالبًا ما توضع شرابات **Tassels** للزينة على مسامير الضبط. والأوتار تكون مصنوعة من الحرير فى العادة، إلا أن الأوتار السلك أخذت تحل مكان الحرير في الكونسرفتوار منذ عدة عقود. والأخيرة أكثر تحملاً وتعطى أنغامًا أكثر علوًا، إلا أن بعض الموسيقيين يفضلون جرْس الأوتار الحرير، ومازال بعض المتحمسين يستخدمونه حتى اليوم. وإلى جانب الأوتار يمتد صف من ثلاثة عشر زرا وظيفتها إرشاد العازف، إلى أماكن العفق وغالبًا ما يعطى كل جزء من الكين اسمًا رمزيًا. وعلى سبيل المثال، يسمى ثقبا الصوت الموجودان علي الجانب السفلى من الآلة "بركة التنين"، "بركة العنقاء" على التوالى، وهو اختيار يتضمن ازدواجية الذكر والأنثى. وتمثل دعامات التثبيت المربعة والمستديرة التى تثبت لوح القاعدة مع اللوح العلوى: الأرض والسماء، علي التوالى– والأرض لها حدودها، بينما تمتد السماء دونما نهاية.

ورغم التصميم البسيط للكين، فإن به ثراء فى جرسه الصوتى، حيث يصدر مختلف التلوينات الصوتية **Timbres**، فالأوتار من الممكن نبرها منفردة، وفى مجموعات، وقد تداعب الأوتار **Strummed** واحدا بعد الآخر، كما تعزف حرة (دون عفق)، وتعفق **Open and Stopped**. ومن الممكن إصدار المتوافقات العليا **Harmonics** بالعفق الخفيف على الوتر فى أثناء غمزه "**Plucking** ، ومن الممكن أيضًا حل الأوتار **Rubbed**، والنقر عليها **Tapped**، والضرب عليها **Strumck** عليها بالأصابع، ويدعى الخبراء أن لديهم القدرة على إصدار حوالى

ستين نوعًا من "الـڤيبراتو Vibrato[1] تحريك الأصبع الـذى يغفـق الـوتر. وسنتعرض فيها بعد لمختلف أنواع النبر Plucking والانزلاقات النغمية Slide، التى تضيف تنويعات صوتية إضافية.

القرص المدمج ٤: ٣

"يانجوان سان دى Yangguan San Die" (ثلاث تنويعات على يانج باس Yang Pass) التنويع الثالث والتذييل (١:٥٥) توديـا وانج تيـنج تيـنج Wang Ting Ting على آلة الكين. تـسجيل ميـدانى لجوناثـان سـتوك Jonathan Stock – شـيفلد – المملكة المتحدة.

ويمكننا الاستماع إلى تنويعات صوتية كثيرة فى التسجيل، وهو التنويع الثالث والتذييل coda فى "ثلاث تنويعات علـى يـانج بـاس Yang Pass" (القرص المدمج ٤، تراك ٣، وانظر أيضًا التـدوين المعـدل ٨-١١، وأداء لعازف آخر في مدينة يونج Yung 2002:162:4). والمقطوعة، مثلها فـى ذلك مقطوعات كين كثيرة، تُعزف منفردة بوجه عام، رغم أن هناك أغـانى بمصاحبة الكين وثنائيات من الفلـوت الخيـزران الرأسـى "الزيـاو Xiao" والإنشاء الكلى للمقطوعة– عبارة عن مقدمة قصيرة جدًا، وثلاثـة أجـزاء رئيسية (تتطور بالتتابع وتُمد نفس المادة الموسيقية)، ثم تذييل "كودا Coda" مع إيقاع حر واستخدام المتوافقـات العليـا Harmonics – يجعلهـا مثـالا

---

(١) القيبراتو أو الذبذبة: تذبذب سريع فى درجة النغمة Pitch (وفى الغناء عندما يتهدج صوت المغنى) مع ملاحظة الفرق بين Vibrato والارتعاشة Tremolo، فـالأخير يعنى ارتفاع شدة الصوت وانخفاضها وليس الدرجة ــ المترجم

لموسيقى الكين على نطاق أوسع (انظر دليل الاستماع بانتباه). والمقطوعات الأكثر طولاً تشمل عددا أكبر من الأجزاء وتتنوع فيها المادة الموسيقية بين الأجزاء، إلا أنها من ناحية أخرى متماثلة في نواحٍ كثيرة.



التدوين المعدل ٨–١١

الجزء الأخير من "ثلاث تنويعات على يان باس **Yan Pass** لآلة الكين"

يانجوان سان دى Yangguan San Die

(ثلاث تنويعات على يانج باس Yang Pass)

القرص المدمج ٤:٣

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائي
0:00	مقدمة قصيرة	يستخدم المتوافقات العليا Harmonics – لاحظ أن الموسيقى ناعمة للغاية. (ويمكن التغلب على ذلك فى بعض التسجيلات بوضع الميكروفون قريبًا من الآلة – وعليك بعزف ذلك التراك بأكبر قدر ونعومة)
0:07	ابدأ التنويع الثالث	الانتقال إلى نغمات عادية – لاحظ أيضا الصوت الصادر من النغمات المربوطة Legato (عدة نغمات صادرة من نبرة واحدة للوتر) والتردد بين النغمات العالية والمنخفضة. والموسيقى ذات ميزان إيقاعى حر – فرغم انتظام الخطوة

		Pace، هناك فرق فى عدد الضربات لكل عبارة.
0:32		تزداد السرعة. الموسيقى تهبط فى الدرجة بوجه عام وتكتسب خاصية الاستمرار الملح Insistent Quality – وذلك المقطع هو أكثر الاجزاء تكثيفا فى عاطفته.
0:47		تعزف النوتات هنا فى ازدواج (سى بيمول، سى بيمول. رى، رى. دو، دو) بمختلف أساليب العزف وقد تعزف على أوتار مفتوحة (دون عفق) أولا، ثم على أوتار بها عفق، أو يتم نبرها بنعومة ثم نبرها فى قوة بأظافر الأصابع، أو تعزف بدقة Cleanly مرة ثم تؤدى بانزلاق نغمى Slide.
1:09		مقطع يتم فيه نبر كل نغمة فى آن واحد على وترين. ثم تتناقص السرعة.
1:33	كودا Code (تذييل)	متوافقات عليا Harmonics

وقد ارتبط الكين على مدار تاريخه الطويل بصفوة من الباحثين من حكام الصين، وهى طبقة رجال الإدارة المثقفين وأهل الفكر **Literati**، التى كانت تضم كثيرا من الموسيقيين الهواة. ولقد كان الهواة يعزفون الكين لمتعتهم الشخصية أو بين الأصدقاء من ذوى الميول المتقاربة. وحتى اليوم نجد أن بعض عازفى الكين الهواة يجتمعون فيما يعرف بلقاءات الياجى **Yagi** (تجمعات الأناقة) ولهذا السبب لم يتعرض الكين على الإطلاق لأية ضغوط حتى حديثا: كى يخرج أصواتا عالية لكى يمتع الجماهير العريضة، بل إنه عندما وضعت الآلة على طاولة مصممة خصيصا كانت تعمل كمكبر للصوت **Amplifier**، ويظل عازف الكين هو أحسن السامعين للموسيقى.

وقد جلبت الطبقة المثقفة عدة مثاليات للكين، فامتزج الشعر والموسيقى معا كأغانٍ للكين، وقد صممت موسيقاه حيث تستخرج روح النص الشعرى الكامنة. كما تدخلت فنون الكتابة **Calligraphy** مع أداء الكين. فكانت أساليب عزف الكين تتلقى إثارة مباشرة من أوضاع اليد وضربات الفرشاة فى فنون الكتابة الصينية، والثنائيات الجمالية **Aesthetic Dualisms** مثل الحركة **Movement** – السكون **Stillness**، أو الصلابة **Solidity** الخواء **Emptiness** التى انتقلت إلى المجال الموسيقى. ولما كان كثير من عازفى الآلة من الكتاب المتمرسين، الذين دأبوا على صبغ إبداعاتهم الفنية بصبغة جمالية، فلا يدهشنا أنهم قد طوروا نظام تدوين معقد للكين، وكمّا ضخما من المعلومات المصاحبة على شكل رسومات ومقالات، وقصائد شعرية، وكتب تعليمية.

وكما يحدث فى فنون التصوير، فقد ركزت مقطوعات الكين على المناظر التاريخية والمناظر ذات الارتباطات البرامجية **Programmatic**. ومن الأمثلة الشهيرة "المياه المنسابة **Flowing Waters** «والأوز يهبط على الساحل الرملى**Geese Landing On A Sandy Beach**». وقد حاولت مقطوعات أخرى أن تلتقط أحداثًا من عالم العواطف لطبقة المثقفين كأغنية «ثلاثة تنويعات على يانج باس **Three Variations On Yang Pass**»، التى تعتمد على من قصيدة لوانج واى **Wang Wei**، تصور مشاعر أصدقاء عند الفراق. فأحدهم قد عين فى وظيفة فى بلد بعيد، وهم يدركون أنهم قد لا يلتقون ثانية. فتنفجر عواطفهم مع آخر ثلاثة كئوس نبيذ يتناولونها معا.

وموسيقى مثل هذه مكتوبة فى مدونة تسمى جيانزيبو **Jianzipu** (حرفيا: تدوين مختصر بالحروف) مثل الكتابة الصينية الكلاسيكية. ويتكون كل عامود من سلسلة من الرموز، اشتق الكثير منها من الأحرف الصينية، وهى تشير إلى العازف لأى وتر سيتم نبره، وكيفية أداء النبر، وأين يتم عفق الوتر، وأى أسلوب عفق سيستخدم، وما أنواع الحليات التى ستضاف، إذا كان هناك حليات. ويبين الشكل ٨–١٥ مثالا لتلك المدونة.



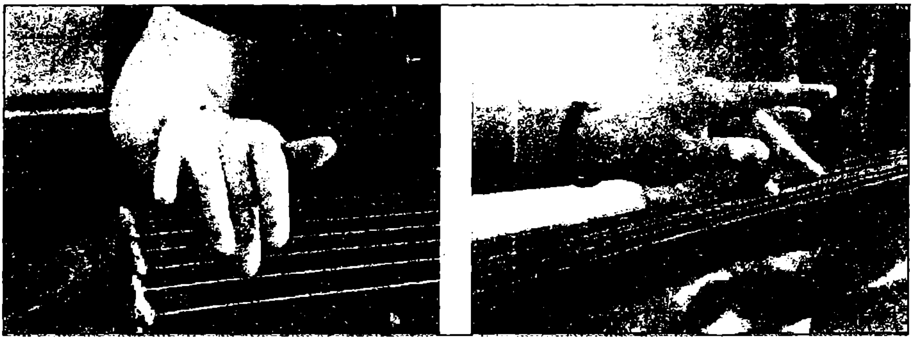
التدوين المعدل ٨–١

عينة من رمز فى مدونة جيانزيبو **Jianzipu**

ففى الجزء السفلى المركزى من الرمــز الــرقم ٢ بالــصينية = (er) ويشير ذلك إلى عزف الوتر ٢. والقوس حول تلك العلامة عبارة عن نسخة مختصرة من الكلمة الصينية "خطاف ؟" (من gou ؟؟). ويــشير ذلــك إلــى استخدام الإصبع الأوسط لليد اليمنى لنبر الوتر، للداخل فى اتجاه الجسم. أما العنصر الأعلى إلى اليسار فهو الحرف ؟ (دا da– كبير)، ويعنى أن إبهــام اليد اليسرى لابد أن يعفق الوتر ٢. وأخيرا، فالعدد الــصينى V(t,qi) الــذى يظهر أعلى إلى اليمين يعنى أن الوتر، لابد أن يتم عفقه عند الــزر الــسابع (والذى يقع تماما فى المنتصف على طول الآلة). ولمختلــف المقطوعــات يستخدم العازف تضبيطات واضحة ومميزة للوتر، إلا أنه كثيرا ما يحدث أن يتم ضبط الأوتار على دو (تحت دو الوسطى بأوكتافين)، رى، صــول، لا، دو، ورى. وإذا كان الأمر كذلك، فإن النوتة الصادرة هنا تكون فى الواقــع رى تحت دو الوسطى.

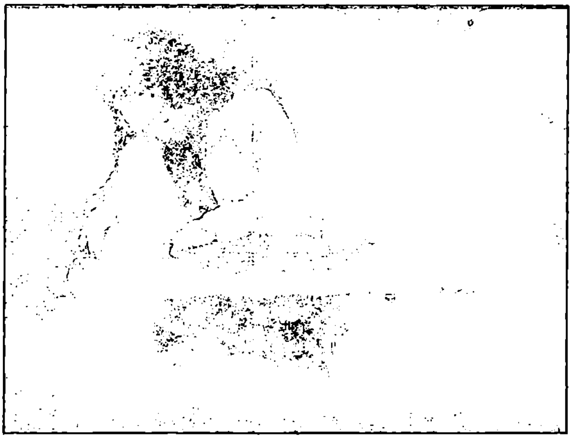
وبوجه عام، فاليد اليمنى تستخدم أيًا من أصابعها لغمز الأوتار قــرب الفرسة **Bridge** ومن الممكن استخدام أى من أصابع اليد اليمنى لغمز وتــر ما. ويعكس الجرس **Timbre** (لون الصوت) مقدار الظفر أو اللحــم **Flesh** (من الإصبع) الذى يضرب الوتر مع قوة واتجاه الإصبع أو الإبهــام. وفــى نفس الوقت، تتحرك اليد اليسرى إلى أعلى، وأسفل، وعلى طول سطح الآلة حسب الضرورة لإصدار النغم، وعفق الوتر، وأداء الانزلاقــات النغميــة، والتذبذب **Vibrato**. وقد يحدث أحيانا نبر من اليد اليسرى كمؤثرات خاصة. وتظهر يدا وانج تينجتينج **Wang Tingting** (وهى تعزف فى القرص المدمج ٤، تراك ٣) فى شكل ٨–١٦ وتظهر العازفة نفسها فى شكل ٨–١٧.

وتنوه بعض الكتب بأن تدوين الكين ينقصه إيضاحات للمدة الإيقاعية **Rhythmic Duration**. وهذا حقيقى فى جزء منه، إلا أنه من الأوفق التفكير فى الجيانزيبو على أنه نظام متكامل بحكم طبيعته الشخصية. والواقع، أن المدد الإيقاعية تلعب دورا مهما فى موسيقى الكين، إلا أن ذلك لا يعنى أنها يجب أن تكون ثابتة فى الكتابة. وعندما يدرس عازفو الكين، فإنهم عموما ما يتلقون دروسهم على يد أستاذ موسيقى. كما أنهم يجمعون كتب الموسيقى التى تتبع التدوين الجدولى **Tablature**، مع دراسة المقالات والدراسات المصاحبة التى تصف الصورة الفنية والتفاصيل الفنية لكل مؤلف. واعتمادا على تجاربهم، يستخدم بعض عازفى الكين طريقة تعزف بـ دا بـو **Dap U** (حرفيا ضرب المدونة **Beating The Score**) لإخراج تعبيرهم الشخصى عند إخراج تلك المؤلفات إلى النور، وهناك آخرون أخذوا يبتعدون تدريجيا عن نسخ معلميهم، واتجهوا إلى نوع من التعبير الذاتى بمرور الوقت.



شكل ٨-١٦

يدا عازفة الكين Qin



التدوين المعدل ٨-١٧

وانج تينجتينج **Wang Tingting**

تعزف على آلة الكين **Qin**

وقد أحصى بيل يونج **Bell Yung**[1] (٢٠٠٢: ١٦١) ثلاثًا وثلاثين نسخة مختلفة من "ثلاث تنويعات على يانج باس" وفى مدونات يرجع تاريخها إلى ما بين الأعوام ١٤٩١ و١٩٢٢. وقد كان الموسيقى يضم النص الأدبى مع المعرفة الشفهية لكى يمكنه قراءة موسيقى الكين، وقد يتوقع أنه سيتمكن من اكتساب رؤية توسع من مدى ابتكاره لأنواع من الأداء التفسيرى الشخصى. وقد أدى حذف التفاصيل الإيقاعية فى مدونات الجيانزيبو إلى ترك نسخة للمرونة الإبداعية.

واليوم لا نجد سوى قلة تعزف الكين. وقد جرفت الثورات والتنظيمات السياسية الجديدة الباحثين فى موسيقاه منذ قرن مضى. ويبدو أن تلك

---

(١) أستاذ بجامعة بيتسبرج **Bittsbungh**- الولايات المتحدة- متخصص فى الموسيقى الصينية- المترجم.

الموسيقى المنفردة المتحفظة والحساسة وبما فيها من مرونة- أصبحت لا تجد لها موضعا لقدم فى الصين المتسارعة الخطى اليوم. وهو ما يقوله خبير الكين الصينى "ليانج مينجو **Liang Mingue**":

«... يلعب الحجم الصغير لآلة الكين دورا مهما فى حفز تطويرات الحساسية السمعية الشخصية للفرد، ويتأتى ذلك عن طريق التركيز. والواقع أنه قد يكون هناك مشكلة حقيقية فى بيئات اليوم الصناعية، التى احتشدت بالناس والضوضاء مما أفقدهم الحساسية بالصوت المنخفض، أما أسلافنا منذ ألف سنة أو أكثر، فقد كانوا يتمتعون بحساسية عالية للاستماع أكثر مما لدى مستمعى اليوم. ومن ثم، فإن ازدياد التركيز و إنشاء ما يعرف باسم "طريق الكين **The Way of Qin**"، أن الاستماع بالأذن، والقلب، والعقل معا، لهى أمور لها علاقة وطيدة اليوم أكثر من ألف سنة مضت ٢٢٠٠» (ليانج **liang 1985: 211**).

وما يقوله ليانج هو أن تعلم كيفية الاستماع إلى الكين هو شيء يؤتى ثماره حقا، حيث يجذبنا إلى فضاء خاص من الحساسية العالية. وطبعا، فهذه ليست الموسيقى الوحيدة حول العالم التى يمكنها أن تفعل ذلك. فهناك أمثلة أخرى من الموسيقى تستدعى الاستماع بانتباه، مثل الرباعيات الوترية، الألحان الأسكتلندرية التى توقعها الربابة والمصممة للاستماع، والمؤلفات الموسيقية الإلكترونية المعاصرة، وأغانى التأملات التى يؤديها رجال الجبايا **Gbaya**(١) فى جمهورية إفريقيا الوسطى. (ويذكرنا التوزيع الجغرافى المترامى الأطراف لتلك الأمثلة بأن نظل منتبهين لمثل تلك الآراء الشائعة

(١) جماعات إثنية تعيش فى شمال الكونغو وشرق الكاميرون، ويشكلون ٣٤% من عدد السكان فى جمهورية إفريقيا الوسطى ويتحدثون لغة الجبايا- المترجم.

المقولبة Stereostypes، كالشرق فى سلبيته الغيبية، والغرب فى إيجابياته وإيمانه بالعقل، أو إفريقيا النشطة، التى تحركها الجماعات (body-driven). ومن المؤكد أن تعلم الاستماع بانتباه تام هو شرط مسبق لكثير من التجارب الموسيقية الرفيعة. ونعومة وتهذيب موسيقى الكين تؤكد تلك النوعية على نحو رائع شديد الخصوصية.

وهناك مثالان لمقطوعتين آليتين منفردتين يوضحان اتجاها، فى الموسيقى الجديدة فى القرن العشرين، صاحب التغيرات الاجتماعية الكبرى التى ذكرناها قبلا. أولهما لآلة وترية صينية، وهى الربابة ذات الوترين "الإيرهو "Erhu" وقد كتبها "ليو تيانهوا (Liu Tianhua" 1895-1932). والثانية مقطوعة للبيانو من وضع لياو جينجچينج Liao Shengijing (ولد عام ١٩٣٠). والمقطوعتان مثالان لما يطلق عليه أحيانا "الموسيقى القومية" الجويوى Guoyue"، وهو أسلوب مثل كثيرين غيره. من موسيقات العالم فى القرن العشرين، حيث تعتمد على سمات من وسائل الموسيقى الغربية وفى نفس الوقت تجاهد للمحافظة على المحتوى الموسيقى القومى وتطويره كبديل للموسيقى الغربية (انظر ستوك Stock 2004)، وتحتوى "الجويوى" على مقطوعات تؤديها المجاميع وأخرى الأوركسترا كاملا من آلات صينية، إلا أننا هنا سنعتبر فقط المقطوعات المنفردة فى نطاق هذا التصنيف. وعلى نحو أكثر دقة، سنجد أن كثيرا من الصينيين قد يضعون الموسيقى للآلات الغربية خارج حدود الموسيقى القومية، إلا أننى أدرجت البيانو المنفرد هنا لأن الموسيقى القومية التى تعزفها الآلات الصينية، والمؤلفات الصينية المكتوبة

لآلات غربية تتشافه **Overlap** على نحو محسوس. والمثال يذكرنا أيضا أن الصين قد قامت بدور بوصفها مركزًا مهمًا لتـأليف واسـتهلاك الموسـيقى الغربية على مدار الثمانين سنة الماضية وأكثر.

والمقطوعات القومية المنفردة والباكرة غالبا ما كانـت متماثلـة مـع الإبداعات التقليدية مثل "الأمواج الهائلة تغسل الرمال"، والتى ذكرناهـا فـى بداية هذا الفصل. إلا أنه لما كانت هذه المقطوعات قد أصبحت ثابتة واستقر تدوينها على نحو تفصيلى (ومن قبل كانت مدونات الجونجنـشى **Gongche** تقوم فقط، بتسجيل الإطار اللحنى للمقطوعة، واعتمدت فى تحديد هويتها شيئا فشيئا على مؤلف موسيقي موثوق بـه لـه اعتبـاره أو مـوزع موسـيقى **Arranger**، كما يحدث فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية. وقد أعيد تـصميم الآلات الموسيقية لإصدار منسوب أعلى للصوت وتغطية مجـال أرحـب، واستخدمها الموسيقيون لأداء سياقات معاصـرة فـى حفـلات الريـسيتال **Recital**، واستوديوهات التسجيل، والإذاعات، والفصول الدراسية على غرار الأسلوب الغربى فى المدارس والكونسرفتوارات. وبعض الطلبة فـى تلـك المعاهد أخذوا يتطلعون لمعرفة ما فعله أسلافهم خارج نطاق الدراسـة فـى الكونسرفتوار، وتخلوا عن أدائهم باعتباره فجا ولا يلائم روح العصر. وقـد أكدت هنا لموسيقى الكين أهمية اكتساب خبرة الاستماع بانتباه. إلا أن تلـك النقطة كانت غائبة عن الموسيقى ينج شانجينج **Ying Shangeng**: "..لـيس للكين ذى السبعة أوتار **The 7 Chord Ch'in** صـوت علـى الإطـلاق إلا بالكاد. ولا عجب إذن، أننا لا نجد أثرا لبيتهوفن أو شوبرت فـى حوليـات

Annals الموسيقى الصينية...". (جونز 39 :Jones 2001). وكما يوحى ذلك التعليق السائد أن موسيقيين من أمثال ينج كانوا غير منتبهين إلى خصائص التقاليد التى ابتعدوا عنها.

وقد أشار نقاد الموسيقى المهجنة، مثل الموسيقى القومية إلى أن الوسائل Means والمحتوى Content لا يمكن أن تنفصل بسهولة. وإعادة تصميم آلة موسيقية كى يمكنها الأداء فى سلالم ذات تعديل متساوٍ Equal Temperament، يفصل بعض خصائصها المميزة وجاذبيتها، كما أن تدريب العازفين تدريبا مكثفا على قراءة المدونات واتباع إشارات قائد أوركسترا قد يعنى أنهم لن يطوروا مهارات التعلم الشفهى لديهم، والقدرة على الاستظهار، أو مهارات الارتجال ويمكن للأساليب القومية الناجحة أن تحجب، بل يمكنها أن تشكل تهديدا للتقاليد المحلية المصاغة جيدا، مما يؤدى إلى الخوف من نضوب موسيقى، وتراجع ثقافى "رمادية ثقافية Cultural Greyout على حد قول آلان لاموكس Alan Lamox[1](١٩٨: ٤). ورغم ذلك فالنقاد أيضا يبالغون أحيانا فى توصيف الحالة، هل من الإنصاف لنا حقا أن نصف موسيقى الصين الذين يتبنون أسلوب التدوين بالسلالم Staff Notation، والهارمونيات الغربية، والموسيقيين الأفارقة الذين يستخدمون المؤلفات الإلكترونية، أو الموسيقيين الشعبيين بجيتاراتهم الكهربية، بأنهم لا ينتمون

(١) (١٩١٥– ٢٠٠٢) باحث فولكلورى أمريكى وموسيقولوجى إثنى من أكبر جامعى الأغانى الشعبية ميدانيا، فى القرن العشرين (أمريكا وبريطانيا، وإيطاليا وإسبانيا وجزر الكاريبى)– المترجم.

للثقافة الأصيلة Unauthentic، ألا يمكن أن يكون هؤلاء الموسيقيون المهرة وذوو الأفكار المبدعة على قدر من الأصالة والإبداع بوسائلهم الجديدة التي يتبنوها؟! ومن جانبهم فإن الموسيقيين المذكورين قد يرون في تبني التكنولوجيا الحديثة مثل الجيتار الكهربي أو التدوين السلمي ليس أكثر من عملية أساسية لمواكبة الزمن، وفي استكشافنا للثقافات الموسيقية، علينا أن نتفحص بعناية أقوال الناس وأفعالهم في نطاق السياقات الاجتماعية الجديدة، وقد ألقى بهم في خضم تواصل بيثقاني Intercultural Contact (يتعلق بأكثر من ثقافة واحدة)، مثلما هو الحال في المواقف الموسيقية الأخرى.

فطالما أننا عندما نفهم أهداف الشعوب فقط، سنتمكن حينئذ من معرفة لماذا ينتجون، ويقيّمون، ويستهلكون الموسيقى على نحو ما يفعلونه.

مقطوعات آلة الإيرهو المنفردة Erhu Solos

آلة الإيرهو الموجودة اليوم.هي نسخة من ربابة ذات وترين يقال إنها مستوردة عبر طريق الحرير Silk Road[(١)]. وعندما وصلت الآلة إلى الصين ظلت مغمورة، إلا أن المعلومات الواردة عن بواكير الآلات الوترية تبين أنها ظهرت في القرن الحادي عشر فصاعدا. وربما كانت أقدم إنسايكلوبيدا وهي

(١) شبكة طرق تجارية تربط شرق آسيا وجنوبها وغربها بحوض البحر الأبيض وشمال إفريقيا وأوروبا ويتخذ طريق الحرير اسمه من اللفظ الألماني Seiden Strasse بنفس المعنى، والذى سكه الجغرافي الألماني فرديناند فون ريشتنهوفن Ferdinand Von Richetenhoifen (١٨٧٧)- المترجم.

كتاب تشين يانج **Chen Yang Bookof** (الــ يو شو **Yue Shu**. تم فــى عــام ١١٠١)، يصف مثل تلك الآلة بأن عازفيها من قبيلة زى **xi** وهم بدو من شمال غرب الصين استقروا فيما بعد فى أواسط الصين. وقد انتــشرت الربابــة ذات الوترين فى أشكال متباينة على مدى الألفية التالية فى الصين، وجرى تــصنيع آلات كثيرة باستخدام خامات محلية. وكان الاهتمام السائد هو الخاصية الصوتية (الجرْس) **Tone Quality** للآلة. وعلى سبيل المثال، فقد كان يتم تفــصيل آلـــة الجينجهو **Jinghu** ذات الصوت الحاد العالى لكى تلعب دور النظيــر للــصوت الغنائى بين ضجيج الأصوات العالية على المسارح التى كانت تعــرض أوبــرا بكين. كما وجدت نسخ من الآلة أيضا فى كثير من الفرق التقليديــة للموســيقى الشعبية، وكان المتسولون يتجولون بها فى الشوارع.

وفى السنوات الأولى من القرن العشرين، بدأت حركة علــى نطــاق واسع للإصلاح الثقافى، وكان دعاتها يعتقدون أن الثقافة غير العلميــة قــد جذبت الصين إلى الوراء، إلا أنهم كانوا من القوميين المتشددين ولم يكن فى نيتهم الاستغناء عن الثقافة الصينية. وفى مجال الموسيقى، أخذ الموســيقيون الإصلاحيون يطبقون ما تعلموه عن الآلات الغربية فى الموسيقى الــصينية، وبما حققوا اندماجات جديدة فى هذا الصدد. وعلــى ســبيل المثــال، فــى العشرينيات قام لو وينتشنج **Lü Wencheng** (١٨٩٨ - ١٩٨١)، وهو أحــد مؤسسى ضروب الترفيه الحضرى، الذى عرف باسم الموسيقى الكانتونيــة **Cantonese Music**، باستبدال الوترين الحريرين بدرجتهما العالية على آلته

الإيرهو الصغيرة، بالوتر "مى E" فى الفيولينا. ولقد كانت الموسيقى الكانتونية تلك موضة فى تلك الأيام، فاتبع عازفو الإيرهو فى باقى المدن الصينية ابتكار لو، ووجدوا أن الوتر الصلب أكثر تحملا ونعومة فى إصدار الصوت عبر النطاق الصوتى كاملا **The Whole Register**. وكانت أساليب الدوزنة **Tuning** قد حل محلها بالفعل اختيار نوتان **d** رى، ولاَ **A** كدرجات عيارية **Standard Pitches** للأوتار الحرة (دون عفق)، وجرى اختراع آلات أكبر حجماً كى تؤدى أدوار الفيولا، والتشيللو، والكونترباص ضمن المجموعة الوترية للأوركسترا الصينى الحديث. ويرينا ذلك كيف كانت الفيولينا كأحد أعضاء عائلة من مختلف الأحجام مؤثرة بنفس قوة أساليب أدائها النوعية. وكان ليو تيانهوا **Liu Tianhua** واحداً من أبرز مصلحى الموسيقى القومية فى بواكير القرن العشرين، قد كتب عشر مقطوعات للإيرهو المنفردة إلى جانب واحدة من أوائل مجموعات قطع الدراسات **Etudes** الفنية للآلة. وكان ليو يعزف بنفسه المقطوعات المنفردة فى الحفلات، ومن خلال الإذاعة. وقد درس تلاميذه تلك المقطوعات ضمن برامج الدراسات العليا فى الجامعات آنذاك. وبوجه عام فإن مقطوعات ليو المنفردة كانت تشبه أسلافها التقليديين للبيبا، أو الكين، فقد كانت مصممة فى شكل أجزاء، ولها عناوين تصويرية. كما كانت أنماط العفق تقليدية فى معظمها، تسمح للعازفين بإضافة الحليات المألوفة، مثل الانزلاقات النغمية **Slides**. وتكمن جدتها **Novelty** فى النقاط التالية:

١- الطريقة التى يظهر بها التدوين كل التفاصيل.

٢- استخدام أساليب عزف جديدة (عفق الأوتار بأطراف الأصابع، وأداء الفيبراتو **Vibrato** بأسلوب عزف الفيولينا).

٣- استخدام المقامات الموسيقية الغربية (مثل المقام الصغير والإيقاعات المركبة **Compound Time**[1]

٤- عزف تلك المقطوعات فى جلسات للصفوة الجديدة للمجتمع، وهى أهم النقاط الأربع.

وفى التدوين المعدل ٨-١٢، يمكننا فهم محاولات ليو لإبداع موسيقى راقية أبعدت تلك الآلة عن ارتباطها بالمتسولين. ويظهر المثال افتتاح مقطوعة "كانزونيتا[2] ليلة المهرجان **Festival Night Conzonetta**"، وهى مقطوعة تشير إلى عشية رأس السنة القمرية، عند تجمع الأسرة كلها. ومثل تلك المناسبات تتسم بالمرح إلا أنها تستشعر الحنين إلى الأقارب الذين غابوا عن الجمع. (ولا توجد تلك المقطوعة على القرص المدمج المرفق، إلا أنه يسهل الحصول على الموسيقى المتوفرة فى تسجيلات تجارية).

---

(١) دليل ميزان **Time Signature** (ميزان إيقاعى) تنقسم فيه الضربة **Beat** إلى ثلاث وليس اثنتين (ميزان بسيط): مثال ٨/٦، ٨/٩، ٨/١٢ - المترجم.

(٢) الكانزونيتا **Canzonetta**: فى الأصل مؤلف غنائى فى القرن ١٦ (إيطالى) ثم شاع اللفظ خارج إيطاليا ليعنى أغنية لصوت مع مصاحبة. عادة فى أسلوب دنيوى خفيف. (المترجم)



التدوين المعدل ٨-١٢

ليو تيـانهوا **Liü Tianhue** "كانزونيتـا ليلـة المهرجـان
المازورات ١-٣٢

مقطوعات البيانو المنفرد Piano solos

تتخذ مقطوعة البيانو لللياوشينججينج **Liao Shengjing** نفس موضوع مؤلف ليو **Liu**، وهى الآن قد انتقلت إلى عالم القرية واتخذت لها عنوان

"مهرجات الابتهاج برأس السنة القمرية" (القرص المدمج ٤، تراك ٤). وهى أول واحدة من أربع وعشرين مقدمة **Preludes** للبيانو ولها عنوان جانبى وهو: مناظر ريفية صينية فى ٢٤ مصطلحًا شمسيًا (انظر دليل الاستماع بانتباه والتدوين المعدل ٨-١٣). ومن إحدى وجهات النظر، تعتبر مقطوعة ليا مثالا للأسلوب الواقعى الاشتراكى، الذى هيمن على الساحة فى الصين من الأربعينيات حتى التسعينيات. وقد أتاحت حركة الواقعية الاشتراكية التى تبناها ما وتسى تونج، مستوحيا إياها من الاتحاد السوفيتى للفنانين، دورا مهما فى المجتمع. وكان ذلك الدور ينحصر فى استلهام التغيرات الاجتماعية بتقديم صور إيجابية للمجتمع الجديد قد تكون على النقيض من الصور السلبية للماضى. وتم رفع شعار مضاد لمفهوم الفن من أجل الفن **Art For Sake Art's**- وهو شعار كان مثار انتقاد بصفته ستار دخان شيده فنانو الطبقة المتوسطة، الذين أرادوا أن يدسوا قيمهم الطبقية بين الجماهير بوجه عام، ومن ثم يمكن إعاقة التغير الاجتماعى الحقيقى. وبدلا عن ذلك كان يتاح للجماهير العريضة الاطلاع على عيون الأدب. من روايات وأشعار، والتعرف على الأعمال المسرحية، والموسيقية، مع استمرار إرسال الطلبة وخبراء الفنون - طوال عقود وبانتظام إلى المناطق الريفية والمصانع وثكنات الجنود، مع فتح مجالات النقد والاقتراحات بين الجماهير حول نسخ من مسودات الأعمال الموسيقية الجديدة.

لى شون: زينيان جياجى

Li Chun: Xininian Jiajie

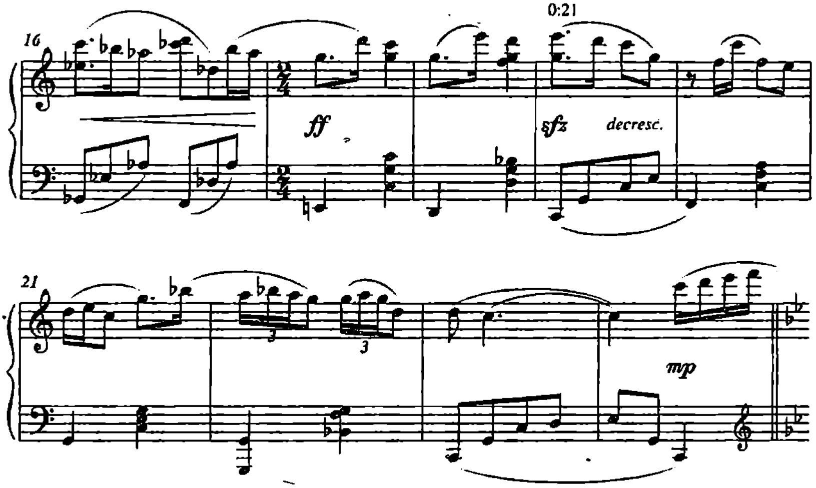
(المهرجان الاحتفالى لرأس السنة القمرية)

القرص المدمج ٤: ٤

قراءة العداد	القسم	الجزء (المازورات)	التعليق
0:00	A	الجزء الأول (مم ١- ١٠ على التدوين المعدل ٨-١٣)	يدخل اللحن الافتتاحى من إيقاع بسيط إلى مركب فى المازورة ٥ رغم وجود بعض النوتات الملونة Chromatic Notes، والموسيقى فى مقام دو الكبير. وطبقا لنص برنامج الحفل Program Note على المدونة، تمثل الموسيقى فرقة ريفية تعزف فى روح مرحة بينما تستمتع الجماهير بالجو الاحتفالى.
0.11		الجزء الثانى (مم ١١-١٨)	يتم تكرار وتطوير المادة الموسيقية السابقة.
0.21		الجزء الثالث (مم ١٩-٢٤)	تكرار وتطوير المادة السابقة، وفى تلك المرة دون الانتقال إلى الميزان الإيقاعى الثنائى المركب Compound

			. Duple Meter
0.28	B		موسيقى أكثـــر نعومـــة مـــع الانتقال إلى مقام صول صغير.
0.53	A		تكرار القــسم A. والجــزآن الأول والثانى يتكرران بدقـــة كما سبق، أما الجزء الثالـــث فيتم تعديله كى تكون له نهاية صاخبة Loud.





التدوين المعدل ٨-١٣

ليو شـنيجـنج Liao Shenging " المهرجـان الاحتفـالى المبهج Joyous لرأس السنة القمرية"- المازورات ١-٢٤

وقد تشافه أسلوب الواقعية الاشتراكية مع الموسيقى القومية من عدة نواح، فعلى سبيل المثال. كان على الموسيقى أن تعبـر عـن موضـوعات صـينية، وتستخدم النطاق الكامل للطرق الحديثة والأساليب الفنية وفى نفس الوقت تحـافظ على أن تكون متاحة ومفهومة على مستوى القاعدة العريضة للجماهير.

ويتناسب مشهد القرية السعيدة الذى تصفه مقطوعة "لياو"، مع متطلبات تقديم صورة إيجابية للحياة فى ظل الاشتراكية. وكون المقطوعة الموسيقية لا تستغرق وقتا، فهى مقطوعات قصيرة فى معظمها، تتبـع نموذجـا إنـشائيا بسيطا وهو ABA، يجعلها فى متناول المستمع العادى الـذى لـم يتلـق أى تدريب موسيقى، حيث يسهل فهمها وتتبعها، ومن الممكـن أن يقـال نفـس الشىء على التوجهات النغمية المهيمنة.

ومن منظور آخر، نجد أن فكرة كتابة موسيقى للبيانو المنفرد مثل هذه المقطوعة يشير إلى الروابط الموسيقية الحميمية بين المؤلف والموسيقى الكلاسيكية الأوروبية. فهناك مجموعات من ٢٤ مقدمة للبيانو كتبها كل من هومل **Hummel**[1]، وشوبان **Chopin**، وديبوسى **Debussy**[2]، والعدد ٢٤ يتيح للمؤلف الموسيقى أن يرتاد كل مقام صغير وكبير بالدور. (وبالطبع فالبيانو ذو التعديل المتساوى **Equal Tempered** يعتبر وسيلة مثالية لهذا النوع من التجارب). ومجموعة "لياو" ومن النوع التجريبى الاستكشافى أيضا، إلا أنه لا يستخدم المقامات الأربع والعشرين الكبيرة والصغيرة للموسيقى الغربية تباعا بل أربع وعشرين مقاما ديوانيا **Modes** على أساس السلم الخماسى **Pentatonic** قام بتطويرها بعد دراسة أنظمة المقامات الخماسية الصينية عام ١٩٨٠. وتعكس مقدمات "ليو" بحوثه فى نظام جديد لتأليف الموسيقى يتميز بميراثه الصينى الأصيل مع مسحة حداثية واضحة. وبينما يستدعى عنوان المثال، هنا، إلى الذهن مدى ما للمخيلة من إيجابية فى الواقعية الاشتراكية، فإن المجموعة ككل تشير أيضا إلى التقاليد الصينية لفترة ما قبل الاشتراكية: فكل مقدمة تحمل اسم واحدة من المراحل الأربع والعشرين للتقويم القمرى. وبالمثل سنجد أن كثيرا من الموسيقى التى تبدعها الصين فى الوقت الحاضر يستمد إبداعه من مصادر إلهام متنوعة.

---

(١) يوهان نيبوموك هومل **Johann Nèpomuk Hummel** (١٧٧٨- ٨٣٧): عازف بيانو مجرى قدير ومؤلف موسيقى. يقال إنه نافس بيتهوفن فى قدراته على الارتجال فى عزف البيانو فى فيينا- المترجم.

(٢) كلود ديبوسى **Claude Debussy** (١٨٦٠- ١٩١٨): موسيقى فرنسى قدير. رائد التأثيرية فى الموسيقى- المترجم.

التقاليد الدينية

صادفنا بالفعل أحد التقاليد الدينية بصورة دقيقة، وهى موسيقى فـرق البنجوان **Beiguan** وهناك عدة أنواع موسيقات أخرى وصفناها قبلا بأن لها ارتباطات بالثقافة الدينية للصين وفى هذا الجزء يبرز الوجود المتواصل فى بعض الأحيان، والتحولات أو إعادة البعث التى حدثت فى الموسيقات الدينية فى الصين اليوم.

قام الشيوعيون بإصلاحات فى سنوات منتصف القرن العشرين أثرت تأثيرا عميقا فى مجال الموسيقى البوذية. ولقد كانت بعض تلك الإصـلاحات إيجابية، مثل ما قامت به الدولة الجديدة من تشجيع الباحثين الذين يدرسـون ويسجلون الموسيقى البوذية. إلا أن كثيرا منها كان سلبيا. وعلى سبيل المثال، كان هناك حركة على نطاق واسع ضد الخرافـات اضـطهد مـن جرائهـا الرهبان وطردوا من مناصبهم. وتكافح معابد كثيرة اليوم لكى تظل أنشطتها قائمة، وهى أنشطة تضم كما ضخما من التراتيل والغناء، وفى بعض الأحيان أداء لفرق آلية. وكانت بعض الاحتفالات تتم على نطاق واسـع، وتتطلـب عديدا من المشاركين، ومن أمثلة ذلك تجمعـات **Greater water**، و **Land Dharma** وهى أنشطة قد تستمر لمدة أسبوع، وقد هاجر بعض الرهبان إلى تايوان هربا من القمع الشيوعى، وهى هجرة أشعلت روح التجديد فى التقاليد البوذية هناك. وكان عدة رهبان بوذيين موجودين بالفعل فى شنغهاى فى فترة ما قبل الشيوعية، قد بدءوا نشر نوع جديد من الموسيقى الفنية البوذية خارج المعابد. وفى تايوان قامت صناعة موسيقى بوذية، تتراوح منتجاتها التجارية اليوم ما بين تسجيلات للتراتيل والطقوس، وموسيقى عصر جديد وأسطوانات **DVD** مسجل عليها موسيقات حداثية مسرفة فى تطرفها.

وبدلا عن استمرار التنقيب عن الموسيقى الدينية البوذية أكثر من ذلك، سندرس هنا مثالين على نطاق أصغر يشيران إلى تنوع الموسيقى الدينية فى العالم الصينى- وأولهما مقتطف من غناء "الباسيبوتبوت **Pasibutbut**" لشعوب البونون **Bunun**[1] الذى يقطنون المنطقة الوسطى الشرقية من تايوان. ويلاحظ أن كل الأمثلة التى وردت حتى الآن قد عرضت لموسيقى الأغلبية الصينية "الهان **Han Chinese**" وبذا يشمل ذلك المقتطف الموسيقى واحدًا من الأقليات العرقية الكثيرة عبر المنطقة. ومثل كثير من الشعوب حول العالم التى تعتمد على الزراعة والصيد (أكثر منها على التجارة) فى طعامها. فقد كان للبونون تراث من الابتهالات والأدعية حتى يتوفر حصاد جيد ويوافيهم الحظ عند الصيد. وقد دعم التلحين الموسيقى لتلك الأدعية من وجودها، ويؤديها فى العادة المجاميع الغنائية، ما دام الصيد والزراعة عبارة عن أنشطة جماعية.

القرص المدمج ٤: ٥

"باسيبوتبوت Pasibutabut (دعاء لمحصول دخن Millet وافر). مقتطف (١٥: ١) أغنية شعبية للبونون Bunun يؤديها القرويون من منجد Mingde - تايوان- تسجيل ميدانى- لو رونج- شون Wo Rung-Shun Bonung - Zhige (1993). تسجيلات Wind Records .Co. ltd TCC1501

(١) ويعرفون أيضا بقبائل الفونوم **Vonum** وهم السكان الأصليون لتايوان ويشتهرون بموسيقاهم البوليفونية المعقدة- المترجم.

وعلى القرص المدمج ٤، تراك ٥ مقتطف من باسيبوتيوت، أو دعـــاء لمحصول وفير من الدَخن. وهى تغنى فى سياقات زراعية أو للصيد فى بداية السنة الجديدة، ويؤديها ستة رجال أو أكثرَ فى أزياء تقليدية ويكونون دائـــرة ووجوهم إلى الداخل، بينما يضع كل واحد منهم ذراعيه حول ظهـــر زميلـــه (شكل ٨-١٨). وقد يدورون ببطءٍ كجماعة فى أثناء الغناء، وترتفع الدرجة الكلية للغناء ببطء شديد، بينما تشكل الموسيقى نوعا من القربان **Offering**. تقربا لإله السماء ديهانين **Dehanin**. وقد أخبرنى مغنٍ مـــن البونـــون فـــى مارس ٢٠٠٦ "أن الأغنية يجب أن تكون راسخة ووطيدة فى اتزان كالجبـــل الذى يتصاعد نحو السماء" وهناك قد تتضمن الأغنية أربعة أجزاء مختلفـــة للصوت فى المجموعة، كل منها يمكن أن يؤديه عدة مغنيين ويؤدون بـــذلك دورا مميزا فى الدعاء الموسيقى (انظر دليل الاستماع بانتباه).

الاستماع بانتباه

باسيبوتبوت Pasibutbut

دعاء لمحصول وافر من الدخن millet–مقتطفات

القرص المدامج ٥: ٤

قراءة العداد	التعليق
0:00	يدخل الصوت الأول بصيحة " أوه oh، فى سرعة يتبعهـــا صوت ثان على بعد خامس لأسفل يغنى "إيه eh" .
0.06	يدخل الصوت الثالث "أوه oh" فى درجة قريبة مـــن الأول، ثم يدخل صوت رابع يغنى إيه eh على خامسة لأعلى.

0.13	يغنى صوت مفرد، على أوكتاف أعلـى، درجـة البدايـة، وسرعان ما يهبط إلى خامسة أعلى- وتلك طريقه لتحديـد ذروة العبارة الموسيقية.
0.17	مجموعة جديدة من المداخل Entries حيث تكون الدرجـة الكليـة Over All Pitch قـد انزلقـت بنـصف درجـة Semitone، وتلك واحدة من خصائص ذلك القالب الغنائي.
0.53	لاحظ تشافه مداخل الأصوات- والموسيقى لا تؤول إطلاقـا إلى صمت تام.
0.58	صوت يبدو بعيدا عن الميكروفـون يحـدد ذروة العبـارة الموسيقية، ومرة أخرى تنزلق الموسيقى نصف درجة.



شكل ٨-١٨

رجال بونون **Bunun** مـن مقاطعـة هيـدوان **Haiduan** يؤدون الباسـيبوتيوت **Pasibutbut** – تيـدونج **Taidong-** **2005** -

والبونون، مثل كثير من المجتمعـات التايوانيـة لأهـالى الأصـليين **Aborignial**، تراهم الآن، وقد تأثروا بعمق بالبعثات التبشيرية المـسيحية، وهى بعثات بروتستانتيه **Evangelical** بـصفة رئيـسية، وحـسب بعـض المصادر فهناك حوالى ٢٥% من الأهل الأصليين التايوانيين يواظبون على التردد على الكنيسة. وكان هناك فى القرية التى عشت بها شهرين كنيستان، كلتاهما بها عدد كبير من المترددين. ورغم ذلك فقد كان مـن الواضـح أن الكنيسة لم تلعب مجرد دور مؤثر فى عملية المـواطنين الأصـليين الـذين يهاجرون إلى المدن الكبرى.وقد كان الطلب قليلا علـى متحـدثى اللغـات واللهجات الأصلية فى تلك الأماكن، ولم توفر المدارس الحضرية مدرسـين للغة الأم إلا حديثا. وقد أصبح نقص اللغة بين الأجيال الجديدة قضية خطيرة، وهناك بعض المجتمعات الريفية الآن تفتقر كثيرا وبصفة حيويـة للأجيـال الشابة والمتوسطة من أجل التماسك الاجتماعى والتواصل الثقافى. وفى بيئة كهذه، تحولت الكنائس غالبا إلى مراكز ثقافية ذات أساس اجتمـاعى حيـث تستخدم مبانيها لتعليم اللغة، والترويج للموسيقى التقليديـة، ومـؤازرة روح المجتمع، وذلك إلى جانب الدعوة بالتمسك بالدين المسيحى من خلال أنشطة العبادة (انظر ميوان **Mayuan 2005**). وللكنائس المسيحية وجود راسخ فـى كثير من المناطق الصينية حول العالم أيضا. وإذا كان المثـال "البونـونى" يظهر الكنيسة كبيئة تعضد الاستقرار الثقافى على نطاق أوسع، فإن المثـال التالى من كنيسة المعمودية **Babtist Church** فى هونج كونج، يبين بوضوح عملية توطين **Indigenization** الموسيقى المسيحية فى شرق آسيا. فلم يوجه

المبشرون المسيحيون الغربيون اهتمامهم إلى هونج كونج إلا بعد تسليم الجزيرة إلى بريطانيا بعد حرب الأفيون عام ١٨٤١. وقد استقدمت الموسيقى الكنيسة كوسيلة لتشجيع الذين غيروا ديانتهم (وأى مستمعين آخرين) على حفظ النصوص الدينية التى تشرح العقائد المسيحية. وفى البداية لم يشارك الموسيقيون الصينيون فى إبداع تراتيل جديدة، إلا أنهم قاموا بصياغة النصوص الجديدة فى ألحان محلية مشهورة، كما كانوا يطوعون النصوص الصينية مع الألحان الغربية التى جاء بها المبشرون. وقد كان ذلك تحديا حيث كان على نبرات الكلام **Speech Tones** للأشعار الغنائية أن تتواءم مع ارتفاع وهبوط الميلوديا إذا كان مطلوبًا توضيح الكلمات. وفى هونج كونج، قدمت المؤلفة الموسيقية الكنسية هيرا تانج **Hera Tang** (٢٠٠٥: ٦٦) مثالا للفوضى والتضارب الذى قد يظهر فى مثل تلك المواقف. ففى إحدى الأغنيات وجدت أن عبارة "قلب الرب **Lords Heart**" قد تم تلحينها فى عبارة لحنية مبتذلة. والمعنى يكون واضحا عندما تغنى باللغة الصينية الكلاسيكية الماندرين **Mandarin**، إلا أنها إذا ما غنيت بلهجة الكانلون **Canlonese**، ستغنى الكلمات "قلب الخنزير **Pig's Heart**".

القرص المدمج ٤: ٦

"تينداى جان ماى **Tindei Jean mei** (تسابيح السوات والأرض) (١٦: ١) موسيقى جوزيف تشى **Josephi Chi**. الأشعار لتشوربينج تشانج **chorping chang**. يؤديها كورال الكنيسة المعمودية **cherith Baptist chunch**. تسجيل ميدانى لهيرا تانج **Hera tang** هونج كونج _الصين- ٢٠٠٥.

ولكى يمكن تجنب تلك المشكلة، أخذ مسيحيو هونج كونج يكثفون من كتابة تراتيلهم ومدائحهم الخاصة بهم، وقد ساعد على ذلك ظهور مؤسسات تتيح تدريبا موسيقيا فى المدينة على مدار العقود السابقة. وتشكل ترتيله جوزيف تشى Joseph chi "تسابيح السموات والأرض" (القرص المدمج ٤، تراك ٦) مثالا نوعيا دقيقا (نظر دليل الاستماع بانتباه، والتدوين المعدل ٨-١٤).

الاستماع بانتباه

تينداى جان ماى Tindei Jaan Mei

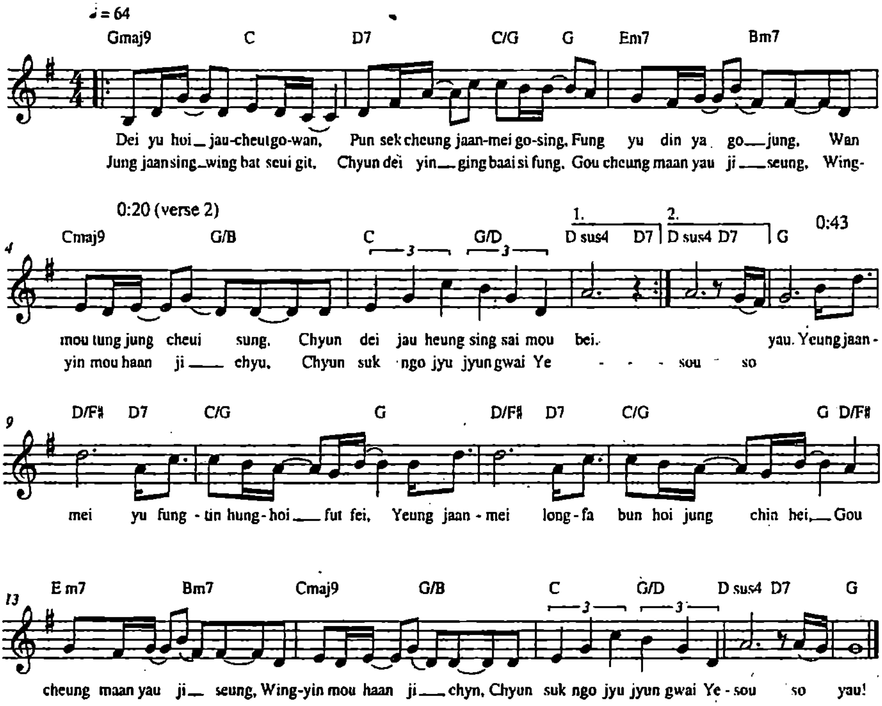
(تسابيح السماوات والأرض)

القرص المدمج ٤: ٦

قراءة العداد	القسم	الأشعار والمازورات	التعليق
0:00	A	المقطع الشعرى ١، م. ١-٦، داى يوهوى (طبقا للمنطق الكانتونى Cantonese Pronunciation).	ثلاثة أنواع من الإيقاعات الحادة، مع ترخيم Syncopation غير معتاد يكسب الترتيلة طعم التسابيح المسيحية (م.١- الضربات ١-٢، م.٣ الضربات ٣-٤، م.٥). والترتيلة تلحن كل عبارة من النص مع كل مازورة حتى العبارة الأخيرة لكل مقطع شعرى. والتى تمتد

			Extended- ويُكسب ذلك إيقاع الأغنية تنويعا ويتواءم بدقة مع نص الأغنية.
0.20	A\`	المقطع الشعرى، يتكرر من ١-٦، الانتقال إلى٨: جونج جان سينج Jung Jaan Sing	لاحظ أن الأغنية ذات طبيعة مقطعية اللفظ Syllabic فى معظمها- نوتة لكل مقطع لفظى، قارنها مع الأغنية الشعبية فى التدوين المعدل ٨-٤ أو الجينجو Jeingju فى التدوين المعدل ٨-٩. ويؤكد ذلك على الكلمات لنص من المفروض أن يسمعه الجمهور بوضوح، كما يساعد الجموع على الغناء معا.
0: 43	BA\`\`	المقطع الشعرى٣، نهاية ٨- Yeungiv Jaanmei (ييونج جانماى)	يبين النص بعض عناصر القافية (ماى-فاى- ماى- هاى mei-fei-mei-hei فى المازورات ٩-١٢ على سبيل المثال). إعادة استخدام المادة A من المازورة ١٣، حيث يمكن تعلم الأغنية بسرعة. ويغطى مدى الأغنية مجرد أوكتاف وثلث، مع تفادى النوتات العالية جدا، أو المنخفضة جدا لمعظم جموع المغنيين.

وتناسب تلك الخصائص الأداء فى الكنيسة، حيث لا يتاح سوى وقت قصير لإجراء البروفات والحاجة إلى تغيير الأغانى حسب الموسم والموضوع.			



التدوين ٨-١٤

ترتيلة "تسابيح السموات والأرض، Praise From Heaven and Earth لجوزيف تشى Joseph Chi

نص الترتيلة

تسابيح السموات والأرض

Praise from Heaven and Earth

فلتفصح الأرض والبحار عن أغاني التسابيح، ولتدع السموات والصخور لتلهج بالتسابيح الرياح، والأمطار والبرق كلها تلهج بالدعاء، والسحب والضباب تبعث بمدائحها...

وليعل صوت الأرض فوق كل الأصوات، لن تخفت أصوات التسابيح أبدا، والأرض جميعها تنحنى إجلالا....

وتسبح لله فى أعاليه، المجد لله دونما حدود. الرب يبارك يسوع. فلتسر تسابيحنا فوق هامات الموج حول سفينة وهى تمخر العباب، غنوا للرب فى أعاليه، المجد لله دونما حدود. الرب يبارك يسوع.

والاستماع لأول وهلة لتلك الأغنية يجعلها تبدو قريبة الشبه بأغانى المديح والتسابيح الغربية، فيما عدا الأشعار الكانتونية التى تشير إلى أصلها، إلا أنه قد يجرى تفسير مثل تلك اللغة الموسيقية غير الصينية كإثبات لملاءمتها للاستخدام فى هونج كونج. كما يقول مستشار الكورال وراعيه أليب جونج **Alep Gung** قائلا:

"... إننى لا أحب الموسيقى الكنسية فى الأسلوب الصينى، ولا أعتقد أن هذا الأسلوب يمثل هويتنا الثقافية. أعتقد أن موسيقى البوب **Pop music** فى استطاعتها أن تظهر مثل تلك الهوية لأنها استوعبت الجزء الرئيسى من التيار الرئيسى الموسيقى لهونج كونج على مدار العقود السابقة. إن الموسيقى الصينية ليست إلا جزءًا صغيرا؛ وهى ليست أسلوبا شعبيا **Popular Style** فى هونج كونج" (تانج **Tang 2005: 96**).

وعلى الرغم من ذلك، نجد أنه حتى أغنية مثل هذه تستخدم السمات الثقافية الصينية، كما تظهرها على نحو خاص أشعارها الغنائية. وتبدأ الترتيلة بأبيات من مقاطع لفظية سبعة، وهذا هو أكثر أنواع الإنشاء الشعرى شيوعا فى الشعر الصينى الكلاسيكى، وصورته الافتتاحية بالكلمات" داى يوهو (حرفيا الأرض والسموات) هى نموذج للإنشاء الصينى يوحى بالامتزاج بين المتضادات. ويمكننا مقارنته بثنائية "الين **Yin**" واليانج **yang**، أو مع عنوان "المياه البوذية "**Buddist Waters**" وطقوس الأرض " **Land Rite**" التى ذكرت فى إيجاز عند بداية هذا الجزء، ومن الممكن مقارنة الصورة الخيالية التالية (رقرقة حول السفينة وهى تمخر عباب البحر) بالصور الموجودة فى لوحات التصوير الصينية التقليدية، التى تصور موضوعاتها بالتقاط التفاصيل والتركيز عليها بدلا عن صياغة المنظر من منطلق شمولى **Full Rendition**. وتلك التفاصيل تميز هذه الترتيلة عن اللغة الغربية المترجمة إلى الكانتونية، وتصور عملية توطين الموسيقى المسيحية فى ذلك الموقع. وقد قيل إن هناك صناعة موسيقية صينية عالمية تربط

الكنائس فى تايوان، وهونج كونج، وسنغافورة، مع تلك الموجودة عبر البحار من الكنائس الصينية فى أمريكا الشمالية، وأوروبا، والأخرى التـــى تتزايـــد أعدادها داخل أراضى الصين نفسها. وتنتشر الأسطوانات المدمجة والمدونات الموسيقية على نطاق واسع، كما تمارس الفرق المحترفة أنشطتها من خـــلال جولاتها المستمرة.

الموسيقى الشعبية Popular Music



شكل ٨-١٩

زو زوان **Zhou Xuan** فى الثلاثينيات- إعلان

الصوت الذهبى زوزوان

كما رأينا فى المثال السابق، هناك من يعتبر أن الموسيقى الشعبية Popular Music هى النوع الذى يمثل الموسيقى المحلية أصدق تمثيل فى هونج كونج. وقد ترسخ وضع الموسيقى الشعبية بقوة فى العديد من مناطق العالم الصينى أيضا، رغم اختلاف تاريخها اختلافا واضحا حسب المكان. ويمكنك أن تحدد كثيرا من تلك الموسيقى، وكثيرا مما يتصل بها من مواد، وذلك بالبحث فى الإنترنت. ولقد أصبحت العلاقة بين المكونات القومية والمكونات العالمية للموسيقى، مثار اهتمام كبير بين المعلقين الصينيين، وفى نفس الوقت سنجد نفس الشىء عند المؤرخين والنقاد الغربيين الذين يهتمون بالعلاقة بين موسيقى الدول والسياسة.

ويعتقد المؤرخون أن ازدهار الموسيقى الشعبية الصينية يعود إلى ثلاثينيات القرن العشرين. فقد شهد ذلك العقد ازدهار صناعة السينما فى الصين، التى تركزت فى شنغهاى، وارتبطت الموسيقى الشعبية بقوة مع السينما الصينية منذ بدايتها. وتمتد جذور أغانى الأفلام فى معظمها إلى موسيقى الكباريهات وقاعات الرقص فى شنغهاى فى العشرينيات. وكثير من أغانى الأفلام كانت تؤديها فرق صغيرة تستخدم أفكارا ميلودية متأثرة بموسيقى الجاز وموسيقات "حارة الطبل الصفيح "Tin Pan Allay(١) التى

(١) اسم ساخر (حارة الطبل الصفيح) أطلق على تجمع ناشرى الموسيقى والملحنين وباعة الآلات الموسيقية الذين تسيدوا عالم الموسيقى الشعبية فى نيورك – الولايات المتحدة منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وكانت نهايتها فى الثلاثينيات عندما حل الفوتوغراف والتسجيلات مكان المدونة الموسيقية Sheet Music

كانت تصاحب فى معظمها ألحانا غنائية تؤديها فى لغة الماندرين نجمة سينمائية. وكان الشعر الغنائى يدور فى معظمه حول مشاهد رومانسية. تناسب عالم المتعة الحسية لقاعات الرقص كالغزليات فى روايات الأفلام غالبا، كما كان هناك أقلية من أغانى الأفلام تستوحى الألحان الشعبية الصينية التى تصاحبها الآلات الصينية أو فى خليط من فرق صينية غربية، وبعض تلك الأفلام كان رومانتيكى النبرة، إلا أنه كان هناك أغان أخرى يصدرها فنانو اليسار، الذين كانوا يهدفون إلى إثارة اليقظة الاجتماعية التقدمية بين مستمعيهم، وذلك من خلال التركيز على الظلم الاجتماعى. وقد سجل كثير من الموسيقيين أعمالهم، وازدهرت الصناعة الموسيقية لكلا النوعين من الأغانى.

ومن بين مغنيى الأفلام الموسيقية الكثيرين فى ذلك العصر، كانت زو زوان **Zhou Xuan** (١٩١٨ أو ١٩٢٠- ١٩٥٧، شكل ٨-١٩) أكثرهم شهرة، وكانت قد عاشت طفولة قلقة، وحاولت بكل الطرق أن تتفادى بيعها إلى أحد المواخير وهى فى العاشرة. وتتلمذت كصبية فى فرقة غناء راقصة اسمها مينجوى **Mingyue** مقرها شنغهاى وذاعت شهرتها كمركز عالمى ترفيهمى (سيئ السمعة) وتدرجت زو من فرق الأطفال على مجموعة من ممثلى الأفلام والموسيقيين تحت إدارة المؤلف الموسيقى البارز لى جينهوى **Li Jinhui**(١٨٩١ - ١٩٦٧) وقد تزامن انتقالها عام ١٩٣٢ مع الغزو

= وطبعا فالاسم مأخوذ من الضجة التى كانت تحدثها آلات البيانو، إلا أنه اصبح عنوانا لصناعة الموسيقى بوجه عام- المترجم.

اليابانى لشنغهاى، والذى أثار موجة من نوع جديد من الأفلام الوطنية. وقد مثلت زو زوان أفلامًا رومانتيكية أيضًا، وكان مجموع الأفلام التى شاركت فيها اثنين وأربعين فيلمًا، وسجلت أكثر من مائه أغنية كما حصلت على ميدالية الصوت الذهبى **Golden Voice**.

وأغنية "البدر والزهور المتفتحة **Full moon and Blossoming Flowers**" (عنوان مشتق من حكمة صينية عن نعيم الحياة الزوجية **Conjugal bliss**) هى مثال لأسلوب زو **Zhou** "(انظر **Shanghai 2005 –** تسجيل **On line rec. lebel** تحت ضوء القمر بدرًا " **Flowers Under A Full Moom**". وقد ألف زوج زو، يان هوا **Yan Hua**، قصة الغرفة الغربية **Tale of The Western Chamber**، وهو يستخدم أسلوب الجاز الغنائى الموجود فى كثير من أغانى الأفلام فى شنغهاى. وتعتمد ألحان "زو" المصاغة فى سلالم خماسية **Pentatonic Tunes** على فرق موسيقية ضخمة تشتمل، الوتريات، والفلون، والكلارينيت، والترومبيت المكتومة **Rnuted**، وترومبون، وبيانو، وآلات إيقاع، وماندولين (التدوين المعدل ٨–١٥).

وبعد عام ١٩٤٩ أخذت أغانى الجموع والروح العسكرية السائدة تكتسح ذلك النوع من الموسيقات، وقد كان للتطورات التى حدثت فى الأغانى القومية التى ذكرناها من قبل دور مهم أيضا فى تلك الموجات. واشتعل الحماس الوطنى وحدث انصهار بين الأغانى القومية الجديدة والقديمة خصوصًا بعد ظهور الفرق الترفيهية الحكومية. ومثل موسيقى الأفلام من

قبل، ظلت تلك الأغنيات العريضة فى التسعينيات. إلا أنها لم تكن مثل أغانى الأفلام فى اقتحامها لميدان المنافسة التجارية من أجل جماهير المستمعين، بل لعبت دورًا بارزًا فى عالم الصوت الذى أصدرته الدولة لتعليم المواطنين وإيقاظ اهتمامهم بالصين الاشتراكية. انتقلت صناعة الموسيقى الشعبية إلى تايوان وهونج كونج، وهناك أخذت الموسيقى التصويرية وأغانى الأفلام، المستوحاة من أساليب شنغهاى، تتغير تدريجيًا من خلال تواصلها مع التوجهات الجديدة فى الموسيقى الشعبية الغربية واليابانية، مع ازدهار أساليب فنية جديدة للإنتاج، وعلى سبيل المثال، وجدنا الموسيقيين فى البداية يهجرون الماندرين لصالح الكانتونيز **Cantonese**، حيث كانت تلك هى اللغة القومية لمعظم أهالى هونج كونج، وفيما بعد، ومع ازدهار التليفزيون، لعبت الإعلانات التجارية **Soap Operas**(١) دورًا رئيسيًا فى ذيوع شعبية أغانى معينة ومغنيهم.

وحديثًا اكتسبت الإعلانات الكورية مشاهدين جددا من المتحمسين فى إعجاب متزايد به، وذلك عبر شبكات التليفزيون الناطقة بالصينية، مما أدى إلى نمو الاهتمام الصينى بالمغنين الكوريين وأغانيهم وظل الفيلم السينمائى يلعب دورًا مهما فى المعادلة أيضًا، ومعظم المغنين البارزين تحولوا إلى نجوم سينما مشهورين. ومن الأمثلة فى الثمانينيات والتسعينيات نجد جاكى شيونج **Jacky Cheung**، آندى لاو **Andy Lau**، أنيتا موى **Anita Mui**،

---

(١) إعلانات تليفزيونية بدأت فى الغرب كانت تصاغ فى قالب روائى بسيط لترويج سلعة ما كالصابون، ومن ثم الاسم ـــ المترجم.

وفاى وينج **Faye Wong**. وفى نفس الوقت فقد شهدت عملية إعادة التكامل التدريجى **Gradual** للصين كسوق ضخم منذ حوالى ١٩٨٠، كثيرًا من المغنين وهم ينتجون نسخا ماندارين لأغانيهم لبيعها ، كما أن هناك أيضًا نسخا كانتونيزية للبيع فى هونج كونج، وقد فاقت مبيعات النسخ الصينية الأخيرة. وقد تطابقت عودة الموسيقى الشعبية إلى مدن الصين مع الأفول التدريجى للموسيقى التى ترعاها الدولة، مع نمو صناعة الموسيقى التجارية فى نطاق الصين نفسها. وتلك التغيرات كانت نتاجًا للتحرير الاقتصادى التى انتهجها رئيس الوزراء دينج زياوبنج **Deng Xiao Ping** فى الثمانينيات.

ومن ضمن الأساليب المحلية كان هناك ما يعرف بـ زيباى **Xibei Feng** (الزياح الشمالية الغربية أو أسلوب الشمالى الغربى)، الذى قدم أصواتًا غنائية منفردا يوحى بالغناء الشعبى فى المنطقة الشمالية الغربية من الصين، جنبًا مع الأشعار الغنائية، والتى لم تتعلق كثيرًا بموضوعات الحب والرومانسية (كما فى أغانى هونج كونج وتايوان) أو ترتبط برسالة سياسية إيجابية (كما فى الموسيقى الخفيفية التى تدعمها الدولة)، بل كانت تدور حول مشاكل الحياة المعاصرة فى ظل الشيوعية، ولقد أتاح المناخ الاقتصادى الجديد انتشارًا واسعًا بين قطاعات الشباب الصينى فى المناطق الحضرية.



التدوين المعدل ٨–١٥

وعلى الرغم من أن موسيقى الروك لم تكن قد أصبحت بعد جزءًا من التيار الموسيقى السائد فى الصين، فإن كثيرًا من النقاد خارج الصين قد كتبوا عن مغنى الروك كوى جيان **Cui Jian**، حيث ارتبط أسلوب الروك الصينى عنده، بما فيه أسلوبه الغنائى الخشن، رباطًا وثيقًا بمجموع المحتجين من أنصار الديموقراطية، التى أشعلت نيران عمليات القمع العسكرية عام ١٩٨٩. وقد أنكر كوى أن أغانيه تنتقد السياسات الحكومية، إلا أن اختياراته للكثير من الرموز الإيجابية للثورة الصينية (الأعلام الحمراء، المسيرة التاريخية العظيمة **Long March**،... إلخ). قد أثارت تفسيرات عديدة امتدت خارج نطاق ما كانت تعنيه الحكومة عادة بتلك الرموز. وعلاوة على ذلك، فقد كان استخدامه للضمائر **Pronouns** بدلاً عن الأسماء الحقيقية فى أغان معينة يشير إلى أن بيتا مثل "إلا أنك تضحك دائمًا على **But You Always Laugh at Me**" من أغنية: "ليس لدى شىء **I have Nothing**" قد يفهمه المستمعون على اختلاف مشاربهم، إما إشارة لاضطراب العلاقة الشخصية أو شكوى واحتجاجا على توجهات السلطات الحاكمة. وقد أثار قلق الحكومة تلك السرعة التى استوعب بها الشباب عبر أرجاء الدولة مثل تلك الأساليب، وعمق العواطف التى ولدتها. وقد بدأت الأوضاع الأيديولوجية لبعض الأغانى قد تكون ذات تأثيرات تخريبية لرؤية الصغار الأخلاقية، ومن ثم للدولة الاشتراكية. ومن ناحية أخرى، فقد أراد بعض رجال السلطة من صناعة الموسيقى فى الصين أن تحيل نفسها اقتصاديًا، ومن ثم يجب السماح لشركات التسجيل بالاتجار فى الموسيقى التى يرغب الناس فى شرائها. أما عمليات المنع والمصادرة فقد كانت تنفر الشباب، الذين كانوا يتبادلون

الشرائط ويقومون بنسخها فى كل مكان وبكل الطرق، فالخاسر الوحيد هو صناعة الموسيقى التى تمولها الدولة. وقد أتاح هذا الحل انتشار كل أنواع الموسيقى، سواء المنتجة منزليًا أو المستوردة، لكى يتم توزيعها وبيعها، مع تقييد تداول وسائط الإذاعة الحكومية للأنواع التى يرون أنها موضع شك (مثل موسيقى الروك). وهكذا كانت هناك حملات من آن لآخر لمواجهة "التلوث الروحى **Spiritual Pollution**" و"التحرر البورجوازى **Liberalization Bourgeois** ". وكان بعض رجال السياسة قد ادعوا أن أغانى الحب تولد الأنانية فى نفوس الشباب: ويجب أن يأتى حب الحزب الشيوعى والدولة فى المقام الأول قبل الحب الرومانسى تجاه أى شخص آخر، وهكذا ظهرت فى الثمانينيات من جديد أغان وطنية لزو زوان، حيث ظلت منسية لفترة طويلة، لتساهم فى مثل تلك الحملات وتكون جزءًا منها. وقد طرحت تلك الأغانى لتكون أمثلة ممتازة لنوع من الموسيقى الشعبية القومية، إلا أن جاذبيتها الحقيقية عند الكثيرين كانت تكمن من مشاعر الحنين النوستالجية **Nosalgic** التى تفيض بها، وليس باعتبارها بدائل لموسيقى البوب المستوردة من تايوان وهونج كونج.

وعلى المدى الأطول، أخذت حملات الجكومة ضد ما أسمته بالتلوث الروحى تتداعى **Faltered** وتفقد تأثيرها. وفى عام ١٩٤٤ على سبيل المثال، فازت الأغنية فوراة العاطفة "شذا **Scent**" (القرص المدمج ـ٤، تراك ٧) بجائزة قومية كبرى. وتؤديها المغنية التايوانية وينى هسن **Winnie Hsin** (زين زياوكى **Xin Xiaoqi**، شكل ٨–٢٠)، وتمثل تلك الأغنية بحق التيار العاطفى السائد للموسيقى الشعبية فى ذلك الوقت.



شكل (٨-٢٠)

غلاف القرص المدمج لوينى هسينى **CD Winnie Hsin**
لأغنية "شذا **Scent**"

الاستماع بانتباه

ويداور **Weidao** (شذا)

القرص المدمج

قراءة العداد	الجزء	الشعر الغنائى	الترجمة
0:00	مقدمة آلية		
0:33	الشعر	جينتيـــان وانـــشانج دى	الليلة تناقـصت أعـداد

	الغنائى	زينجزينج هين شاو، بو زهيداو تامين باو ناكو ليانو تشيلولو دى تيانكونج، زينجزينج دوو جيلياو وو يواى شانج زين كييى هن شاو، وو يواى وو نينج جودى هن هاو شى زهيداوى ويزيانج نى سينيان كو وو ياوو، وو تشوكى تاو	النجوم، ولا أدرى أين اختفت... سماء فارغة، حيث تشعر النجوم فيها بالوحشة... وتوهمت أن حزنى سيتبدد وأننى سأجتاز الصعاب من فى قدرته أن يقرأ كل أفكارى عنك، كم هى مرارة الشوق إليك، إلى أين أهرب منها..؟!
1:16	كورس	زيانجنيان نى دى زياو، زيانجنيان نى دى ويتاو، زيانجنيان نى بايس وازى، هى نى شينشانج دى وايداوو وو زيانجنيان نى دى وين، هى شوزهى داندان يانكاو وايداوو. جيذهونج ينج بأى إيدى وايداوو	كم أفتقد ابتسامتك. كم أشتاق لسترتك. أفتقد جواربك البيضاء ورائحة جسدك. أفتقد قبلاتك، ورائحة الطباق فى أصابعك. ذلك الأريج الذى كثيرًا ما أحببته مازال يموج فى ذاكرتى.

هناك القليل من المواقع على الشبكة الدولية (الإنترنت) تصف تلك الأغنية مستخدمة صفات مثل مؤثرة **Touching** لتشير إلى عالمها العاطفى.

وعندما صدرت الأغنية. أكدت "هسين **Hsin**" على إنها سيرة ذاتية، ونوهت بشدة إلى علاقتها برجل عاملها بقسوة إلا أنها لم تستطع نسيانه، ورغم أنه ما من سبب للشك فى صدق كلماتها، فإن القصة تتيح لها أن تدعى بوجود أصالة عاطفية ترشح للأغنية على أنها خاصة بها، وليست مجرد نص مكتوب بها كى تؤديه (انظر دليل الاستماع بانتباه). إن الرهان على أن هناك ادعاءات شخصية سيبدو شيئًا مألوفًا لكثير من المستمعين إلى الموسيقى الشعبية الغربية. فالمغنون هناك أيضًا يضعون أنفسهم بالدرجة الأولى كخبراء عاطفيين، **Experts Emotional**، وواجبهم الأساسى ليس تكرار حدث درامى، بل التوغل فى عمق فى الحالة العاطفية. وقد نضع هنا كثيرًا من الموسيقى الشعبية الإفريقية موضع المقارنة لتدرك مدى التباين، ففى الموسيقى الإفريقية، يبدو المغنى خبيرًا أخلاقيًا **Moral Expert** يوجه المستمع إلى الطريقة المثلى التى يتصرف فيها فى المواقف الصعبة التى تواجهه فى حياته، وموسيقى الأغنية تدعم ذلك الحب القهرى المدمر للذات، والذى تكشف الأشعار الغنائية عنه الستار، وتصفه "هسين **Hsin**" فى مقابلاتها. وهناك توازن دقيق بين التوزيع الآلى ومزيج الصوت مع الآلات، الذى ساعد فى صياغة جو عالم يحتضن صوت المغنية الناضج تمامًا، ويعزله عن العالم الخارجى ... إن ذلك النوع من أحلام اليقظة المستحوذة **Obsessive Dreams** والمناسبة فى نعومة، حيث تصور المغنية فى أسى آثار حبها الضائع بدلاً عن أن تتخذ موقفًا إيجابيًا وتجد حلاً، هو بالضبط ذلك النوع من الحالة العاطفية التى وصفها المسئولون فى الحزب الشيوعى بأنها

حالة غير صحية. وهى بالطبع أيضًا قد حولت الأغنية إلى أداة نقل كاريوكى **Karaoke**[١] مناسبة، وهى إحدى الطرق الرئيسية التى تنشر أغانى مثل تلك عبر العالم الصينى. وهكذا أصبحت النساء الأخريات يضعن أنفسهم مكـان "هسين" فى ذلك الأداء الكاريوكى باعتبارهن يتعرضن لعنف الرجال وسـوء المعاملة رغم أنهن محبات مخلصات، ويدعين أنهن فى حالة عاطفية مماثلة لتلك الحالة التى كانت العروس تغنى نصًا فيه نحيب وعويل ليلـة زفافهـا (إلا أن الأغنية هنا أكثر حداثة)، وهو ما ذكرناه من قبل فى هذا الفصل.

وقد توحى عملية التشابه الأخيرة تلك أنه لم يتغير سوى النذر اليـسير فى عالم العلاقات الصينية بين الجنسين، حيث ظلـت النـساء موضـوعات سائرة لسوء المعاملة من الرجال. وسواء كان ذلك صحيحًا أم لا، فقد شـهد القرن العشرين ازدهارا لكثير من الفرص الجديدة لموسـيقيات ومغنيـات. وهناك فرقة من النساء تحمل عنوان فرقة الاثنتى عشرة فتاة (شكل ٨-١٢) تحتل موقع الصدارة. وقد تكونت تلك الفرقة فى يونيه ٢٠٠١، من خريجات كونسر فتوار العاصمة، وتعتبر الفرقة واحدة من عدة فرق رسخت لها مكانًا فى سوق الموسيقى الشعبية من خـلال التجهيـزات الإلكترونيـة لـلآلات الموسيقية الصينية، مثل الإيرهو، الـزينج **Zheng**، البيبـا، والـديزى **Dizi** وكثير من أعمال تلك الفرقة متوافرة على أسطوانات مدمجة **CD** وأسطوانات فيديو رقمية **DVD**. وحتى هنا ستجد أن ظلال الماضى البعيد لتاريخ الصين ما زالت واضحة. وتستخدم فرقة الفتيات الاثنتى عشرة مـصطلح يويفـانج **Yuefang** إشارة للفظ فرقة **Band**، وهو يذكرنا براوى البلاط الملكـى فـى

(١) فى ذلك النوع من الأداء يمكن استبدال صوت المغنى الأصـلى بـصوت المغنـى (أو المغنية) الهاوى ـــ المترجم.

الحفلات الترفيهية فى الماضى البعيد. ورغم أن الفرقة تضم قسمًا للإيقاع، وكونترباصًا كهربيًا، وعروض إضاءة، ويرتدى أفرادها أزياء حديثة، وبها عناصر فيرتيوزية استعراضية، فإن النظم الآلى **Instrumental Arrangement**. يقترب كثيرًا فى الواقع من أسلوب مؤلفات الموسيقى القومية التى ذكرناها قبلاً. ورغم ذلك، فإن التيار القوى والمستمر للمشاعر القومية فى الألحان الموسيقية المعاصرة فى الصين اليوم، لا يقف حائلاً دون نجاح مثل تلك الفرق عبر البحار. وتظهر حالة فرقة الفتيات الاثنتى عشرة أن عملية تدويل **Internationalization** الموسيقات المعاصرة فى الصين ما زالت مستمرة. ومن الواضح أن الموسيقى تسرى الآن فى حيوية وبإيجابية من الصين إلى العالم الخارجى.



شكل ٨-٢١

لقطة مسرحية لبعض أفراد فرقة الفتيات الاثنتى عشرة.
أسطوانة فيديو رقمية **Beautify Energy (JSCP 2003)**.

الموسيقى الصينية/ موسيقى العالم؟

عند بداية هذا الفصل، عرضت كيف أن هناك سمات موسيقية قليلة تعتبر منفردة وفى نفس الوقت عالمية. والأمثلة المقدمة تفسر ذلك. ولا يمكننا أن نفضل بين كل الموسيقى فى الصين أو معظمها، وبين الموسيقات الأخرى حول العالم، وذلك بمجرد تحليل المقومات الصوتية **Sonic Ingredients**. ورغم انتشار الألحان خماسية السلالم **Pentatonic**، فليس هنا به تلك الألحان، أو يقتصر على الصين فقط. ويصدق نفس الشيء على الملامس متنافرة الصوت (ذات التنويع الميلودى المستمر **Heterophonic Textures**)، وفى المقطوعات ذات الأجزاء أو ذات العناوين التصويرية، وللآلات الصينية (وكثير منها نجده فى مختلف الصيغ عبر شرق وجنوب شرق آسيا). ولا يمكننا أن نحدد تعريفًا للموسيقى الصينية فى دقة على أساس مصطلحات جغرافية فقط. كما تؤكد الأمثلة الأخيرة للموسيقى الشعبية، فإن الكثير من العروض الترفيهية الموسيقية فى الصين المعاصرة، قد نما وازدهر خارج حدود جمهورية الصين الشعبية، عندما كان أفراد فرقة الفتيات الاثنتى عشرة يطوفون أرجاء العالم. وينطبق نفس الشيء على قرون مضت، التى شهدت انتشار عمليات تبادل موسيقى ولو يكن ذلك أقل سرعة.

إلا أننا رغم ذلك نصادف فى العالم الاشتراكى مفهوما **Concept** للموسيقى الصينية، مثلما يحدث عندما نجد الناس فى الصين يحاولون شرح أسباب تميز حياتهم الموسيقية عن غيرهم من الشعوب الأخرى. وعندما يفعلون ذلك، فإنه لا يشيرون فقط إلى الخصائص الصوتية والجغرافية، بل

أيضًا إلى السياقات التى تولدت من خلال عمليات صناعة الموسيقى نفسها. وغالبًا ما تشمل تعليقاتهم مقارنات، مثل "الموسيقى الصينية تشبه ذلك"، "أو الموسيقى الأجنبية مثل ذلك"، وهم يطرحون تقنية تدور فى معظمها حول نوعيات وتجارب الحياة كما فى الموسيقى وقد نعود إلى نموذج الين **Yin** واليانج **Yang** هنا، إلا أنه فى تلك المرة على مستويين. فعلى المستوى الأول، تكون "الموسيقى"، "والحياة" متعارضتين، إلا أنها مترابطتان بالوراثة، وأى اعتبار لمادة الصوت الخاص بالموسيقى الصينية إنما يعكس بالضرورة الحياة الصينية بوجه عام. وعلى المستوى الثانى، تقف "الصين" فى مواجهة "الأجنبى" إلا أنهما قد تدين له بالعرفان فى تصوراتها. ومن ذلك المنظور، فإن دراسة الموسيقى الصينية تتيح موقعًا يمكننا من خلاله أن نتعمق، ليس فقط فى دراسة الحياة الصينية، بل أيضًا يمكننا مناقشة اتجاهات الثقافة الموسيقية العالمية.

WWW Book Companio Website

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت": وما هو أكثر فى موقع **Book Companion Website** لكتابنا هذا **Worlds of Music** ــ الطبعة الخامسة متوافرة

Academie cengage.com/music/titon/world.

الفصل التاسع

أمريكا اللاتينية/ شيلى، بوليفيا، إكوادور، بيرو

Latin America/Chile, Bolivia, Ecuador, Peru

John M. Schecter جون م. شيختر

أمريكا اللاتينية عبارة عن كاليدوسكوب Kaledoscope[(١)] من الأنماط الثقافية والبيئية، ينتج مئات من أساليب الحياة وطرق العيش، يتميز كل منها على مستوى إقليمى.

وتشمل أمريكا اللاتينية قارة ونصف القارة بها أكثر من عشرين قطرًا مختلفًا، ويتكلم فيها الناس اللغات الإسبانية، والبرتغالية، والفرنسية، وعشرات من اللغات الأمريكية المحلية الفطرية وذلك فى مئات من اللهجات. وهى فى آن واحد سلسلة جبال الأنديز العظيمة الشامخة الجميلة، والصحراء البيروفية ـ التشيلية بفراغها اللانهائى، وغابات المطر الوفير فى حوض الأمازون الهائل. وقد حافظت الثقافات الأمريكية الأصيلة، التى لم يتم استئصالها لما لحق بها من داء أوروبى، فى كثير من الحالات، على لغاتها المميزة، وأنظمة

---

(١) أداة أنبوبية الشكل تحتوى على قطع زجاجية ملونة تتحرك حركة عشوائية، فتعكس ما لا نهاية له من الأشكال الهندسية مع تغير أوضاعها ـ من الكلمة اليونانية كالوس **Kalos** بمعنى جميل، إيدوس **Eidos** بمعنى شكل، والكلمة لها مقابل فى اللغة العربية وهو "المشكال"، إلا أنه لم ينل ذيوعًا ـ المترجم.

عقائدها، رغم أنها تتقاسم ميراثا مشتركا مع الاستعمار الإسبانى والبرتغالى، والمؤثرات الثقافية الأمريكية والأوروبية. وعلى سبيل المثال: عملت عدة موانئ فى كولومبيا والبرازيل كمراكز استعمارية كبرى لاستيراد العبيد السود، وبذا ظلت أمريكا اللاتينية مستودعا ثريًا لتقاليد الثقافة الموسيقية الإفريقية والأفروأمريكية، بما فى ذلك الطقوس، والصيغ والممارسات الموسيقية، وأنواع الآلات الموسيقية.

وفى ثقافة أمريكا اللاتينية، سنجد أن المعيار هو الخليط والمزج **Mixture**، وليس الاستثناء والتفرد، فعند ما تتجول فى المناطق الريفية بالإكوادور، على سبيل المثال، ستسمع لهجة إسبانية تستعير كثيرًا من الكلمات من لغة الكيتشوا **Quichua**، اللغة الإقليمية لأهل أمريكا الأصليين. واللهجة الكيتشوا المحلية، على العكس من ذلك، تستخدم كثيرًا من الكلمات الإسبانية.

وفى جنوب الإكوادور، وفى المناطق العالية من بيرو، يعتبر الهارب آلة فطرية تخص أهل البلد **Indigenous**، رغم أن المبشرين الأوروبيين وآخرين قد جلبوها معهم إلى بيرو، وفى المناطق الريفية من الساحل الأطلنطى فى كولومبيا، يؤدى المغنون أغانيهم بالإسبانية، مستخدمين حرفيًا صيغًا إسبانية، إلا أنهم يصاحبونها بإيقاعات طبول على غرار الأسلوب الإفريقى مع آلات فلوت الأميرندى **Amerindian** وشخاليل **Rattles**. وفى شمال تلال الإكوادور، يؤدى الأفروإيكوادوريون **African Ecudorians** أغانى البومبا **Bomba**، وهى نوع من الأغانى يستعرض الإيقاعات الأفروأمريكية، والسمات الميلودية والهارمونية للكيتشوا، و اللغة الإسبانية، وفى بعض الأحيان يدخلون كلمة أو كلمتين من الكيتشوا، وبوجه عام فإن من

الصعب المحافظة على تقسيمات ثقافية صارمة، لأن تمازج التأثيرات الأيبيرية (الإسبانية والبرتغالية)، والإفريقية، والأمريكية الأصلية لها جذور ممتدة وعميقة، فى التجربة الأمريكية اللاتينية.

وعندما تفكر بداية فى موسيقى أمريكا اللاتينية، فقد يتناهى إلى عقلك ذبذبات إيقاعات الصلصا **Salsa**[١]. وهناك تنويعات ضخمة من الآلات الإيقاعية التى تعمل بالقرع أو بالهزهزة، مثل المصنفات **Claves**،[٢] والبونجوز **Bongos**، والكونجا **Congas**، والماراكاس

Maracas،[٣] وكلها فى قوالب الصلصا وتنتشر فى جميع أرجاء أمريكا اللاتينية.

ويتخذ الجيتار وضع الصدارة فى الموسيقى الشعبية لأمريكا اللاتينية، فى أشكال وأحجام مختلفة ومميزة. ففى بيرو وبوليفيا، على سبيل المثال، هناك نوع من الجيتار يسمى "تشارانجو **Charango**" قد يصنع جسمه من صدفة حيوان الآرماديللو **Armadello**[٤]. وهناك أنواع أخرى من موسيقى أمريكا اللاتينية، ربما تكون مألوفة لك عزيزى القارئ، مثل البوسا نوفا **Bossanova**، والكاليبسو **Calypso**، والتانجو **Tango**.

---

(١) الصلصا **Salsa**: رقصة كوبية الأصل يؤديها فى الغالب زوج من الراقصين، وانتشرت فى الأمريكتين – المترجم.

(٢) زوج من العصى تصنع من خشب الورد أو الأبنوس تؤدى موتيفات إيقاعية متكررة عندما تصطدم ببعضها لها دور فعال فى الموسيقى الأفروكوبية أيضًا ــ المترجم.

(٣) زوج من الشخاليل تصنع من قشرة جوز الهند وتوضع بها حبات من بقول جافة، وتسمى أحيانًا شخاليل الرومبا وتنتشر فى أنحاء أمريكا الجنوبية ــ المترجم.

(٤) المدرع: حيوان ثديى جنوب أمريكى، لرأسه وجسمه دزع من الصفائح العظمية — المترجم.

فى ذلك الفصل. سنتفحص الموسيقى فــى أربــع دول مــن أمريكــا اللاتينية. شيلى، بوليفيا، إكوارور، وبيرد. وســندرس أغــانى فــى اللغــة الإسبانية، ولغة الكيتشوا (**Quichua** (**Kee-chooa** أو الكيتث **Quecha** اللغة الأصلية لأهل البلاد فى مناطق الانديز، ويتكلمها ما بين ٦-٨ ملايين شخص فى بوليفيا، بيرو، إكوادور، و الأرجنتين (فى بيرو وبوليفيا، ينطق اسم اللغة كتيشا **Quecha**، وفــى أكــوادور تنطــق كيتــشوا **Quichua**). وســنسمع مقطوعات من عازف هارب منفرد، وأم ثكلى، وثنائيتين وعدة مجــاميع ــ موسيقيات تقليدية أو معاصرة. والمقطوعات التسع التــى اخترناهــا تعبــر بفصاحة عن ثقافتها النوعية، وهى وسائل التعبير عن أحزان عميقــة، لهــا مضامين سياسية، وترتبط بصيغها الاجتماعية فى صناعة الموسيقى (عزف فلوت بان **Panpipe** فى مناطق الأنديز) كما ترتبط بتاريخهــا وبيئاتهــا، أو كسيرة ذاتية لمؤلفها فى إحدى الحالات. والموضوع الرئيسى فى عدة أمثلــة هو التعبير عن محاسن الحبيب وإبداء التقدير له.

أمريكا اللاتينية الأغانى الشيلية الجديدة Chilean Nueve Cancion (نويفا كانثيون) (فيكتور چارا وإنتى إليمانى) Victor Jara and Inti Illimani

سنبدأ بموسيقى معاصرة ذات ارتباطات سياسية، أغنية شعبية قوية ألفها عام ١٩٦٧ اسم كبير فى عالم الموسيقى الشيلية الحديثة، وهو فيكتور جارا **Victor Jara** (١٩٣٨ - ١٩٧٣) وكان قد درس التمثيل والإخراج، وأصبح فى النهاية أحد عظماء حركة الأغنية الحديثة، "نويفا كانثيون **Nueva Cancion" (New Song)** فى شيلى، وأحيانا تحت اسم نوع مختلف، فى جميع أنحاء أمريكا اللاتينية. (انظر جارا **Jara 1984** لتفاصيل سيرته الذاتية ومسيرته الفنية، بما فيها انتماءاته السياسية، فى سيرة حياته التى كتبتها زوجته جوان **Joan**).

و"النويفا كانثيون **Neuva Cancion**" تلك هى حركة أغان دافع الناس من خلالها عن ثقافتهم الخاصة، كشعب فى مواجهة النظام الشمولى، أو ضد الإمبريالية الثقافية الوافدة، وعلى نحو خاص، من الولايات المتحدة وأوروبا. وقد تطورت فى البداية فى المناطق الجنوبية فى أمريكا الجنوبية - الأرجنتين، وشيلى، وأوروجواى - خلال الخمسينيات والستينيات، وانتشرت منذ تلك الفترة فى أنحاء أمريكا اللاتينية. وكما نعرف من تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية، فقد شهدت فترة الستينيات ثورات عنيفة. ورددت

أمريكا اللاتينية أصداء حوادث الاغتيالات والعنف فى مدن الولايات المتحدة وشهدت كل دول أمريكا اللاتينية تقريبًا، وكوبا، وجمهورية الدومينيكان فـــى الكاريبى، ثورات، ومذابح، وحروب عصابات، أو صور أخرى من العنـــف على الصعيد الاجتماعى والسياسى كمواجهات بين أطراف عدة. ولمزيد من المعرفة حول الفلسفة، والسياق السياسى، والأغـــانى، والمـــؤلفين، والفـــرق الموسيقية لموجة النويـــڤا كانثيون فى شيلى وكذا فـــى الأرجنتـــين، باســـم "نويـــڤا كانثبرونيرو **Nuevo Cancionero**، وفى كوبا أيضًا نويـــڤا تروفـــا **Cuba Trova**، (وانظـــر شـــيختر **Schechter 1999b : 425-37**)، وتـــشمل الدراسة دراسة أيضًا لعدة أغان لفيكتور جارا بما فيها [١] " **Preguntas Por Puerto Montt**" و"**P Legaria A Un Labrador**"[٢]، "**Despedimiento Del Angelito**"[٣]، كما يمكنك أن تجد دراسة حول أغنية جـــارا **Ellazo**[٤] فى شينحتر **Schechter 2002: 388-91**. أما الآن فدعنا نتفحص واحدة مـــن أشهر مؤلفات فيكتور جارا وهى "**Elaparecido**[٥]، كمـــا عزفتهـــا الفرقـــة التشيلية الشهيرة "إنتى إليمانى **Inti Illimani** (إنتى **Inti** فى لغة الكويتـــشا: الشمس **Sun**، إللمانى **Illimani** اسم جبل فى بوليفيا) وهى إحدى فرق حركة النويفا كانثون. ودليل الاستماع بانتباه يوفر النص الكامل لأغنية الأبارثيـــدو

---

(١) أسئلة حول ميناء مونت ـــ المترجم.
(٢) ابتهالات لفلاح ـــ المترجم.
(٣) وداع الملاك الصغير ـــ المترجم.
(٤) المصيدة ـــ المترجم.
(٥) الشبح ـــ المترجم.

(الشبح) ويعرض البنية الشكلية لتلك الأغنيـة التـشيلية الحديثـة (الكويكـا Cueca).

الاستماع بانتباه

الأبارثيدو Elaparecido (الشبح)

القرص المدمج ٤: ٨

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى	الترجمة
مقدمة			
0:00	تدخل المجموعـة فـى مقام المقـر الـصغير Minor Home Key للأغنيـة فـى ميـزان إيقاعى٨/٦ تعزف آلة الكينا Kena (فلوت) لحنًـا يـوحى الشكل المقطع الشعرى Stanza الغنائى القادم		

المقطع الشعرى الأول:			
0:10	ميزان إيقاعى .Sesquialtera مقطع ختام للكينا يكرر المقطع الافتتاحى للمقدمة.	Abre sendas por los cerros Deja su huella en el viento El águila le da el vurlo Y locobija el silencio	يشق طريقه بين شعاب الجبال. ويترك آثاره على الرياح يدفعه النسر إلى التحليق مغلفاً بالصمت
المقطع الشعرى الثانى:			
0:36		Nunca sequejó del frió Nunca sequejo del sueno El Pobre siente su paso Y ;p Sigue eomo	لم يشك قط من البرد ولم يشك قط من قلة النوم إنه يشعر بدبيب خطواته المسكين........ ويتبعها كالأعمى.
لازمة تتكرر Refrain:			
0:58	يتغير اللحن إلى المقام الكبير، ثم يختتم بالمقام الصغير	I córrele, correle Correle, Por a qui I correle correle çorrelá Correle, Que te van a matar	اهرب اهرب اهرب هنا، هنا ، وهناك اجر، اجر، اجر اجر وإلا قتلوك

		Correle, correle, correla!	اهرب اهرب اهرب اهرب وإلا قتلوك
فاصل آلى:			
1:18	الكينا يكرر لحن المقدمة مع صعود الدرجات الثلاث الأولى أوكتافًا أعلى		
المقطع الشعرى الثالث:			
1:29	المقام الصغير – تذييل للكينا	Su cabeza es rematada Por cuervos con garra de oro: Como lo ha cricificado la furia del Poderose	لقد قطعوا رأسه الغربان ذوو المخالب الذهبية وصلبوه كعاصفة عاتية
المقطع الشعرى الرابع:			
1:57	المقام الصغير	Hi jo de la rebeldiá Lo siguen veinte-Mas veinte Porqu regala su vida Ellos de quieren dar muerter	يا ابن الثورة عشرون ثم عشرون سيتبعونه لأنه قدم حياته أنهم يريدون موته
لازمة تتكرر			
2:17	يتغير اللحن إلى المقام الكبير، ويختتم فى مقام الأساس		
فاصل آلى:			
2:37	المقام الصغير تكرر الكينا لحن المقدمة مع صعود الدرجات الثلاث الأولى أوكتافا أعلى.		

يعاد المقطع الشعرى الرابع:	
2:48	أصوات في الخلفية تغنى المقطع الشعرى في كونترابونط مع المغنى المنفرد.
لازمة تتكر Refraine:	
3:09	المقام الكبير ويختتم القطعة فى مقام الأساس الصغير.

تلك نسخة من (فرقة "إنتى إليمانى **Inti Illimani**" ـ موسيقى ونص ومن الممكن العثور عليها فى أشيـڤيدو **Acevedo** وأماكن أخرى (١٩٩٦؟): ١١٨-٢٣).

وعندما تستمع إلى نسخة "إنتى إليمانى" (وقد صاغتها تلك الفرقة فى عام ١٩٧١) لأغنية "الشبح **El Aparcido**) "القرص المدمج٤، تراك ٨"، فقد تتساءل عن إيقاع تلك المقطوعة (ولتعد بذاكرتك إلى الإيقاع والميزان الإيقاعى **Meter** فى الفصل الأول). وقد تظن أنك تسمع الموسيقى فى لحظة ما فى ميزان إيقاعى معتدل ¾، ١-٢-٣، ١-٢-٣- إلا أنه فى اللحظة التالية، ستجده فى ميزان إيقاعى نشط ٦/٨، ١-٢-٣-٤-٥-٦، ١-٢-٣-٤-٥-٦. وتلك النسخة من الإيقاع التقليدى الشيلى تعرف باسم الكويتشا **Cueca**، وتعمل فى الواقع على تجاور تلك الأنواع من الموازين الإيقاعية **Metrical Rhythms** فى نفس اللحظة. وعندما يحدث ذلك ـ وهو ما يحدث فى كثير من أنواع الأغانى الشعبية لأمريكا اللاتينية، التى تسمع فى جميع

أرجاء من المكسيك حتى تشيلى، وفيما بينهما - ويشار إليها بالميزان الإيقاعى المعروف "بالسيسكويلتيرا **Sesquialtera**": وتقريبًا هو الشعور المتزامن بميزان إيقاعى ٣/٤ ، ٨/٨، وهذا اللبس الإيقاعى هولب وروح الكثير، وليس الكل، من الموسيقى الشعبية القومية فى أمريكا اللاتينية المشتقة من الموسيقى الإسبانية **Metrical –Rhythmical Ambiginty Hispanic Derived**، وستسمعها فى كل من "السون هواسيتكو المكسيكية **Son Huasteco**"، و"البامبوكو الكولومبية **Colombian Bambuco**"، وفى "ألبازو الإكوادور **Ecuadorian Alboazo**"، وفى "المارينيرا البيروفيه **Peruvian Marinera**"، وفى "الشكاريرا الأرجنتينية **Argentinian Chacarera**"، وفى "التشويكا التشيلية البولوفينية **Chilean/ Bolivian Cuca**"، إلى جانب العديد من أجناس **genres** موسيقية أخرى عديدة.

القرص المدمج ٨:٤

"الأبارثيدو El Aparecido (الشبح) (٣:٣٣)". كويتشا تشيلية. فيكتور جارا - فرقة إنتى إليمانى Inti Illimani: ماكس بيرو، هوراشيو دوران، جورج كولون، خوزيه ميجويل كاموس، خوزيه سي ڤاليس، هوراشيو ساليناس. Monitor Presents inti Illimani-2: La Nueva Cancion Chilena (الأغانى الجديدة) - شيلى ١٩٩١.

وعندما تتأمل دليل الاستماع بانتباه، فقد تتساءل أيضًا حول المصطلحات "المقام الكبير **Major Key**" أو المقام الصغير **Minor Key** (أو السلم **Scale**). وقد شرح الفصل الأول مفهوم السلم الكبير، مع مثال من سلم دو الكبير، الذى يعتمد على المفاتيح البيضاء المتعاقبة للوحة مفاتيح.

البيانو وتحديدًا، فالملاحظة أن المسافة بين كل درجة ليست واحدة. ولقد كان الحديث منصبًا حول السلم الكبير للموسيقى الأوروأمريكية، إلا أنه أيضًا لسلالم السلندرو **Slendro** والبيلوج **Pelog** فى جاوه (انظر الفصل السابع أيضًا). وتعكس أنواع السلالم المختلفة بدورها المبادئ التنظيمية المتباينة وراء العلاقات وتتابع مكوناتها الرئيسية من الدرجات الموسيقية.

وتستخدم أغنية البارانيدو **El-Paracido** (الشبح) تنويعات للسلم الصغير إلى جانب تنويعات من السلم الكبير. كما تستخدم المقاطع الشعرية **Stanzas** والأجزاء الآلية صيغتين من السلم الصغير، بينما تتحرك اللازمة **Refrain** بين مختلف المقامات، حيث تنتهى على مقام الأساس الصغير **Minor Home key**. وسيصادف المرء غالبًا ذلك الخليط من السلالم فى الموسيقات التقليدية لمنطقة الأنديز، بما فيها الموسيقى الشعبية التشيلية، عندما يؤلف موسيقيو النويفا كانثيون **Nueva Cancion** التشيلية تفسيرات معاصرة للموسيقات التقليدية، فهم يعكسون تلك الحساسية الثقافية نحو السلالم الكبيرة والصغيرة.

لاحظ أنه فى جدول الاستماع، تشير كلمة كونترابونط **Counterpoint** إلى المزج بين اثنين أو أكثر من الأجزاء اللحنية. وعند تكرار المقطع الشعرى ٤ (**Hi Jo De La Rebe Dia** ـ ابن الثورة)، تتقسم الأصوات، حيث يبدو أن كل مجموعة تتبع الأخرى، بنفس مقاطع النص مع اختلاف المقاطع الميلودية، وبذلك تجد لدينا مثالاً للكونترابونط، أى نسيج موسيقى كونترابونطى أو متعدد الصوت.

وكما رأيت، فإن أشعار "الشبح" تعكس الاضطرابات التى كانت موجودة فى ذلك الوقت، وقد كتبها فيكتور جارا عام ١٩٦٧، وأهداها إلى جيفارا **Ernesto Che Guevara**. وهى معروفة الآن بأداء فرقة إنتى إيليمانى **Inrti Illimani**، وتدور الأغنية حول ذلك الثائر وهو يراوغ مطارديه، وتصل الموسيقى إلى الذروة عند مقطع الكورس **Correle..Que te va a matar** (اهرب اهرب سيقتلونك (شيختر **Schecter 1999: 428-29**).

وكما نوهنا من قبل، كانت الفترة من الخمسينيات حتى السبعينيات فترة من العنف الثورى، فشهدت ساحة مايو **Plaza De Mayo** مذبحة فى بيونس أيريس وتبعها سقوط بيرون **Peron** فى الأرجنتين (١٩٥٥)، وسقوط حكومة باتيستا **Batista** فى كوبا، وانتصار الثورة الكوبية (١٩٥٩)، وسقوط حكومة خواو جولارت **Joao Goulart** فى البرازيل (١٩٦٤)، وبداية فترة صعبة امتدت لخمس عشر عامًا، وتفاقم حرب العصابات فى بيرو، كولومبيا، وبوليفيا، ووفاة إرنستوشى جيفارا فى بوليفيا (١٩٦٧)، وما تبعه من انتشار حروب العصابات فى أمريكا الوسطى وفينزويلا، ومذبحة تلاتيلولكو **Tlatelolco** فى المكسيك (١٩٦٨)، وانتصار الوحدة الشعبية **Unidad Popular** فى تشيلى (١٩٧٠)، وتشكيل حكومة تحت قيادة سليفادور الليندى **Salvador Allende**، وتبع ذلك انقلاب عسكرى عام ١٩٧٣[1]

---

(١) وأطيح فيه بسلفادور اللندى (المخابرات الأمريكية)، حيث لقى مصرعه وهو ممسك بسلاحه على أبواب القصر الجمهورى – المترجم.

(شيختر 428: 1999b Schechter)، استشهادًا بكاراسكوبيرارد Carrasco Pirard ١٩٨٢: ٦٠٤).

وقد وصفت فى الطبعة الرابعة من كتاب World of Music (شيختر Schechter 2002: 390-94) كيف لعب المجاز Metaphor دورًا رئيسيًا فى أغانى فيكتور جارا، وفيوليتا بارا Violeta Parra، وأتاهولبا يوبانكى Atahualpa Yupanqui. والمجاز هو تأكيد بأن شيئا ما ربما يكون أيضًا شيئًا آخر، وهو مقارنة تعزز المعنى على نحو نموذجى. وعلى هذا، ففى أغنية الشبح، تصور الشاعر جيفارا كشخصية أسطورية (Abresendes...en el viento ـ يشق طريقه .. يترك آثاره على الرياح) وهو يمتلك قوة فائقة ويتمتع باحترام كبير (El âguila le de la Vuelo يدفعه النسر إلى التحليق) ...، وهو يبدو وكأنه من الغوامض (Lo cobija el silencio ... مغلفًا بالصمت)، ويتبعه الكثيرون (Lo Siguen Veinte Mas Veinte) عشرون ثم عشرون، من ذوى الثراء (Su Cabeza es Rematada/Por Cuervos Con Garra De oro... يقطعون رأسه .. الغربان ذوو المخالب الذهبية) وبذا يمكن إدراج "الأبارثيدوEl Aparcido" (الشبح) فى نطاق تقاليد راسخة لأمريكا اللاتينية يتم فيها مديح شخصيات غالبًا ما تكون موضوعًا لمطاردات. وقد يعتبرهم البعض خارجين على القوانين، وآخرون وضعوهم فى مصاف الأبطال، ومن ضمن أبطال تلك الروايات على الحدود بين المكسيك وتكساس فى صيغة الكوريدو Corrido (البالاد Ballad)، قد نشير إلى شخصية جريجوريو كورتيز Gregorio Cortez (باريديس Paredes

1958، 1976 :31) وإلى أغنيتين تدور حول شخصيات على غرار روبين هود Robin Hood، خواكين موريتا Joaquin Murieta وهيراكليو بيرنال Heraclio Bernal (شيختر Schechter 8-10: 1990، رواية عن ماكدويل McDowell 208-14: 1972، و سونيتشسن Sonnichsen 5:1975) وهناك أيضا شخصية أخرى على غرار روبين هود القرن العشرين فى الأرجنتين وهو خوان بوتيستا بيروليتو Juan Bautista Bairoleto (مورينوتشا Moreno Chà 267-50: ١٩٩٩).

وبالنسبة إلى أفراد فرقة إنتى إليمانى، فقد كانوا ضحايا للانقلاب الذى وقع فى شيلى ١٩٧٣ (لمناقشة أكثر تفصيلا انظر بعده). ويتذكر أحد الأعضاء الأساسيين هوراشيو سالييناس Horacio Salinas، "..كنا فى إيطاليا، فى جولة لمدة ثلاثة شهور إلا أنها استمرت لمدة خمسة عشر عامًا. وضد رغبتنا، كنا بعيدين للغاية عن وطننا وليس معنا سوى موسيقانا" (مانز Manz ٢٧:٢٠٠٥). وقد عادوا إلى شيلى فى يوم عيد الاستقلال ١٨ سبتمبر ١٩٨٨ (وكان فى استقبالهم خمسة آلاف شخص احتشدوا فى المطار)، وبعد خمسة عشر عامًا فى المنفى، كانوا قد طافوا أنحاء أكثر من ستين دولة (المرجع السابق ٢٧، ٢٨).

فى فبراير ١٩٩٤، سمعت أفراد هذه الفرقة وهم يقدمون برنامجهم فى جامعة كاليفورنيا ببيركلى. وقد أظهر ذلك الحفل كم تطورت تلك الفرقة منذ أن أنشأتها مجموعة من طلبة كلية الهندسة بجامعة سانتياجو عام ١٩٦٧. وإضافة إلى الآلات التقليدية للنويفا كانشون كمزامير بان Pan Pipes

(المثقال)، والتشارناجو **Charnago**، والكينا **Kena** (عبارة عن فلوت رأسى مشطوف فى منطقة الأنديز)، فقد أدخلت تلك الفرقة المكونة من سبعة أفـراد آلات ليست شيلية الأصل أو من الأنديز مثل: سنطور المطارق **Hammered Dulcimer**، وساكسوفون سوبرانو. وحاليًا يعـزف أفـراد الفرقـة أعمـالاً موسيقية فى نظم جديد يتميز بالصقل، ويبرز هارمونيات على درجة عاليـة من التلوين فى ثوب معاصر للأجناس الموسيقية التقليدية من الأنديز ومـن منطقة الكاريبى. وفى هذا الصدد فقد لاحظ موسـيقيو إنتـى إليمـانى **Inti Illimani** أن طول الفترة التى قضوها فى المنفى – وهـى تقريبًـا نـصف أعمارهم – قد فتحت أمامهم أفاقًا نحـو الإبـداعات العالميـة (جـونزاليس **González 272-73: 1989**). وبالإضافة للنسخة المشهورة من "الشبح"، نجـد أن الذخيرة الموسيقية بذلك الأداء ذى المستوى الرفيع، تتنوع تنوعًا كبيـرًا مما يظهر اتساع مدى الصيغ الموسيقية لأمريكا اللاتينية (إذا ما تم تفاعلهـا وتطويرها فى مهارة وحرفية كبيرة): مزامير بان ذات الفواق[(١)] **Hocketing Pan Pipes** (انظر مناقشة الكانتو **Kántu** فيمـا بعـد)، والوينـو **Wayno** البيروفينى (سنناقشه فيما بعد)/ والجوروبو **Joropo** الفنزويلـى، والـشويكا **Cueca** التشيلى، والسانجوان **Sanjuán** الإكوادورى (ينـاقش فيمـا بعـد)، والسون **Son** الكوبى، والرانشيرا **Ranchera** المكسيكية. وقد طافت الفرقـة أرجاء الولايات المتحدة فى خريف عام ١٩٩٥، حيث قدمت عروضها فـى

---

(١) وتعرف باسم تأثيرات الفواق أو "الزغطة" **Hiccup**، حيث يكون هنـاك سـكتات فجائية فى السياق الميلودى لإحداث تأثير التوتر الدرامى – المترجم.

ولايات نبراسكا، وميتشيجان، وويسكونسن، وميسورى، وإلينوى، وواشنطن د.س. وفيما بين عامى ٢٠٠١-٢٠٠٢، قامت الفرقة بجولة فـى إيطاليـا، وإسبانيا، وأمريكا الجنوبية، والمكسيك، وأمريكا الـشمالية (جامعـة إيـوا، ٢٠٠٣). وفى ٧ أكتوبر ٢٠٠٤، مع أعضاء كثيرين جـدد، قـدمت إنتـى إليمانى حفلاً فى سانتا كروز بولاية كاليفورنيا. وفـى أوائـل ٢٠٠٥ عقـد هوراشيو ساليناس مدير الفرقة حلقة دراسية بعنوان "النويفا كانثيون (الأغانى الجديدة) والحركات الشعبية فى أمريكا اللاتينية" فى مركز دراسات أمريكـا اللاتينية – جامعة كاليفورنيا – بيركلى.

فيوليتا بارا Violeta Parra

لخص هوراشيو ساليناس مؤخرًا ما قامت به الشخصية الرئيسية فـى حركة الأغانى الجديدة، فيوليتا بارا، على النحو التالى" «... إن ما أنجزتـه هو أنها جعلت من الموسيقى فنًا ديموقراطيًا. وقبلها لم تتطرق الأغانى إلـى مشاكل الناس. ولأول مرة تناقش الأغانى المشاكل الاجتماعية فى لغة شعرية خالصة، ولم تكن الأغانى تدور حول الحب فقط، الذى كان موجودًا بـشكل دائم فى الأشعار الغنائية، بل دارت أيضًا حول الوضع الإنسانى، والوضـع الاجتماعى، وأخذت ترتاد أعماق الناس. لقد ولـدت الأغنيـة الاحتجاجيـة **protest song** (فى شيلى). وأصبحت الأغانى وسيلة للأنسنة **Avehicle of Humanization**، وشاركت الموسيقى بصورة ملموسة فى تحرير الروح.. » (مانز ٢٠٠٥:٢٧).

وفى شيلى كانت فيوليتا بارا قوة محركة أساسية فى تطوير الأغنية الجديدة فى شيلى **La Nueva Cancion Chilena** (لا نويفا كانثيون شيلينا). ولقد كانت فنانة متعددة المواهب – موسيقية، شاعرة، مصورة، مصممة معلقات نسجية **Tapestry**، ومطرزة **Embroider**، نحاتة، وخزّافة **Potter** أيضًا. وقد غاصت فى أعماق الفلكلور التشيلى، بداية فى منطقتها الأصلية بجنوب شيلى، ثم فى محافظة سانتياجو، وانتهاء بكل أنحاء وطنها. وقد كان لمجهوداتها الهائلة فى جمع التراث الشعبى فضل إضفاء الشرعية على الأغانى الشعبية التشيلية ووضعها فى دائرة الضوء على المستوى القومى. وفى عام ١٩٦٤ أقامت مركزًا ثقافيًا فى منطقة **La Reina** (الملكة) فى ضواحى سانتياجو، حيث قامت بتدريب الموسيقيين. ومن ثم لعب ذلك المقر، ومقر آخر وهو **Peňa de los Parra**(١) – وهو مقهى مهتم بالفلكلور وتديره ابنتاها: إيزابيل **Isabel** وأنجيل **Angel** أكبر أولادها – الدور المحورى فى إضفاء شكل لحركة الأغنية الجديدة "نويفا كانثون" فى الستينيات. وكثير من الفنانين من رواد تلك الحركة قد قاموا بأبحاثهم الميدانية الخاصة بهم، حيث تنقلوا على نطاق واسع فى أرجاء الريف التشيلى للتنقيب عن الأغانى وتوثيقها، وقد وجهوا عناية خاصة للتقاليد الريفية فى الموسيقى والعادات المرتبطة بها. ومن ثم فقد وجه موسيقيو تلك الحركة جهودهم لإبداع أساليب تقليدية أصيلة (مثل الكويتشا **Cueca**) التى كتبتها جارا بعنوان "الشبح"

---

(١) منتدى بارا – المترجم.

(الأبارثيدو El aparecido) مع استخدام الآلات الشعبية التقليدية (مثـل آلـة تشارانجو Charango التى كانت فيوليتا بارا تفضلها) للتعبير عن وجهـات نظرهم فى الأحداث والمشاكل المعاصرة. وكان المهرجـان الأول للأغنيـة الجديدة التشيلية Primer Festival de la Nueva Cancion Chilena، والذى أقيم عام ١٩٦٩ تحت رعاية الجامعة الكاثوليكية Universidad Cat?lica فى سانتياجو سببًا مباشرًا فى سطوع نجم تلك الحركة المشهورة الآن (مـوريس Morris 1986: 119-20).

وعلى غرار القصة الموسيقية "El lazo" (الأنشوطة) التى كتبها جارا، وتحكى عن صانع أنشوطات Lasco عجوز فى إحدى المزارع الفقيرة بقرية لونكين Lonquén، التى قضى فيها طفولته، نجد أن أغانى فيوليتا بارا تدور أحيانا حول سياقات مألوفة من الحياة اليومية وعلى سبيل المثال فإن أغنيـة "ران ديل أنجليتو Rin Del Angelito"[(1)] (1964-1965) تصور ذلك التقليـد الشيلى المبهج عند السهر على جثمان طفل..!!. وقد جذب ذلك الموضـوع فيكتوريا بارا لكى تكتب أغنية "وداع الملاك الصغير Despedimiento del angelito" وسنناقش موضوع السهر على جثمان طفل على نحو أكثر تفصيلاً فيما بعد فى هذا الفصل. ومن ناحية أخرى، وفى بعض الأحيان قـد تكـون موسيقى بارا ذات مضامين ساخرة للغاية، كما فـى مؤلفهـا " Qué dirá el Santo Padre؟ ما الذى سيقوله البابا؟" والتى كتبته عام ١٩٥٧.

---

(١) هدهة الملاك الصغير (الطفل) – والران Rin إيقاع تشيلى – المترجم.

جزء من نص ما الذى يقوله البابا؟ ؟Qué dir? el Santo Padre

Miren cómo no hablan delibertad	انظر كيف يتكلمون أمامنا عن الحرية
Cuando de ella nos priva en realidad	بينما يحرموننا منها فى الواقع
Miren cómo pregonan tranquilidad	انظر كيف يدعون للسلام
Cuando no atormenta la autoridad	والسلطات تقوم بتعذيبنا

Chorus

Qué dirá el Santo Padre que vive en Roma?	ما الذى يقوله البابا، والذى يعيش فى روما؟
Que le estan degollando sus palomas?	والواقع أنهم يذبحون حماماته
Miren cómo no hablan del paraiso	انظر كيف يعدوننا بالجنة
Cuando nos lluven penas como granizo	بينما ينهال علينا وابل من المصائب

ويعلق الأديب التشيلى فيرناندو أليجريا **Fernando Alegria** علـــى أن بارا هنا تصرخ أولاً فى وجه الظلم، ثم تتوسل إلى البابا كى يصدر بيانًا يندد فيه بتلك المآسى – رغم أنه لا يحرك ساكنًا طوال الأغنية. ومثـــل معظـــم أهالى أمريكا اللاتينية، نجد أن معظم التشيليين من أتباع الكنيسة الرومانيـــة

كانوا أحيانًا ما يقفون فى جبهة للكفاح من أجل حقوق الإنسان فى أمريكا اللاتينية. وقد استجابت الفاتيكان فى النهاية لتضرعات بارا. ففى إبريل ١٩٨٧ زار البابا جون بول الثانى John Paul II تشيلى، وألقى خطابًا ضد عمليات القمع، وقابل الأهالى الأصليين، وشجعهم على المحافظة على قيمهم الثقافية (ليفى Levy 1988). وأخيرًا فعلى الرغم من أننا استنفدنا النطاق الكامل لأنواع الأغانى التى أبدعتها تلك الفنانة العظيمة، فإن فيوليتا بارا قد ألفت أيضًا أشعارًا للحب. وفى أغنيتها المثيرة للشجن Gracias a la vida (امتنان للحياة) وقد كتبتها ساخرة، قبل انتحارها عام ١٩٦٧، ونجدها تشكر الحياة على ما منحتها من عينين، وأذنين، وكلمات، وقدم، وقلب، وضحكات، وبكاء، والذى سيمكنها من خلاله أن تدرك الرجل الذى تحبه وتقترب منه.

الخطوط الأمامية للتغير الاجتماعى

فى أغانى مثل أغنية "جارا" "الأنشوطة Il lazo" (كتبها حوالى عام ١٩٦٢، عن صانع أنشوطات فى لونكين Lonquén) وأغنية Angelita Huenuman (كتبها عام ١٩٦٩، حول صانع بطاطين فى مابوتشى Mapuche)، نجد أن فنانى الأغنية الجديدة قد سعوا لإعادة استحضار واستعادة شرعية أساليب الحياة التقليدية التى طواها النسيان، إلا أنها كانت تصنع قيم الأفراد والناس. بل كما فى أغنية جارا "الشبح El aparcido"، وأغنية بارا ما الذى يقوله البابا؟ Qué dir? el Santo Padre؟، كما سنجد أن موسيقيى الأغنية الجديدة قد عبروا أيضًا عن صحتهم الاجتماعية، وكانت أصواتهم

واضحة فى وجه حالات القمع التى تمارسها السلطات، ولذا فقد ناصروا أفكار التغيير الاجتماعى. وعندما تقارن الناقدة مارتا ناندورفى **Martha Nandorfy** الوضع الفلسفى لهذين الفنانين، فإنها تلاحظ أن بارا كانت تشجب سلوك الموظفين، والبيروقراطيين، والسياسيين، وفى اختصار تتخذ موقفًا ضد الحكومة، بينما عارض جارا الطبقة الحاكمة من خلال سياسات حزب منتظم – وكلاهما حارب من أجل الدفاع عن وجود ثقافى، مؤكدين ضرورة إقامة العدل الاجتماعى وحقوق الإنسان والدفاع عنهما فى إطار الثقافة الشعبية (٢٠٠٢: ٢٠٣). وفى مثال آخر نجد أن أغنية فيكتور جارا **"Preguntas Por Puerto Mont"** (أسئلة لميناء مونت) (١٩٦٩) تخلو من المجاز والاستعارة **Metaphor** وتتحدث مباشرة فى نبرة اتهامية، حيث يقدم الشاعر الموسيقى مونولوجًا من خلال تيار الوعى **Stream of consciousness** يشجب فيه هجوم الحكومة فى ٩ مارس ١٩٦٩ على عائلات وعزل من الفلاحين فى الميناء التشيلى بوريتو مونت **Puerto Mont**، وفى أثناء حملة الرئاسة التشيلية فى ١٩٧٠، صاحبت فرقة مهمة من حركة الأغنية الجديدة، تم إنشاؤها فى منتصف الستينيات، وهى كويلابيون **Quilapayun** المتحدثين المناصرين للقاعدة الشعبية العريضة مع سلفادور الليندى (حزب الوحدة الشعبى)، وقد جمعت بين طوائف العمال والفلاحين والطلبة فى حركة شعبية موحدة. والأغنية المشهورة لتلك الروح الاتحادية العظيمة قدمها جارا بعنوان **"Plegaria a un Labrador"** (دعاء عام من أجل عامل)، التى تم تأليفها لأول مهرجان للأغنية التشيلية عام ١٩٦٩ وقد تمت صياغتها على غرار ابتهال

للرب. وقد أكدت تلك الدعوة المتقدة العاطفة لتضامن العمال على خـــط "قــم وتفحص يديك **Stand Up and Look at Your Hands**".

جزء من نص

دعاء عام من أجل عامل

Plageria a Un Labrador

Levántate y mírae las manos	قم وتفحص يديك،
Para crecer, estréchala a tu hermano	خذ بيد شقيقك، حتـــى يمكنـــك أن تكبر،
Juntos Iremos unidos en la sangre	سنمضى معًا، توحدنا الدماء،
Hoy es le tempo que puede ser mañana	اليوم يبدأ المستقبل.
Libranos de aquel que nos domina en la meseria	يحررنا من السيد الذى حبسنا فـــى البؤس
Traenos tu reino de justicia e igualdad ...	إلىّ يا مملكة العدل والمساواة ...
Hágase por fin tu voluntad a quí en la tierra,	ستنفذ إرادتك أخيرًا، على الأقل هنا على الأرض
Danos tu fuerza y tu valor al combater...	ولتعطينا القـــوة والجـــسارة علـــى الكفاح ...

فى عام ١٩٧٣ تمت الإطاحة بالحكومة الماركسية للرئيس الليندى فى انقلاب دموى، فقد فيه الليندى وحوالى ٢٨٠٠ آخرين حياتهم، بينما اختفى المئات، وزج بالآلاف فى السجون. وفى ١٨ سبتمبر ١٩٧٣، أرشد شاب جوان جارا فى مشرحة سانتياجو إلى جثة زوجها، فيكتور جارا «كانت طلقات الرصاص قد حولت صدره إلى غربال، وهناك جرح غائر فى بطنه، وبدت يداه معلقة من ذراعيه بزاوية غريبة كما لو كان رسغيه قد كسرا..» (جارا **Jara 1984: 243**). لقى المغنى، الذى صرخ فى أغانيه بالنيابة عن «.. من مات دون أن يعرف لماذا اخترق الرصاص صدره، وهو يحارب من أجل أن يجد له مكاناً ولقمة عيش..» (أسئلة لميناء مونت)، والمغنى الذى كانت أغانيه فى مديح العمل تفصح عن أمانى شعبه (فى الأنشوطة **El Lazo**، وصانع البطاطين **Angelita Huenuman**، وابتهالات من أجل عامل **Plegaria a un Labrador**) لقى حتفه هو الآخر، وفى سخرية مريرة وجد هو الآخر وقد اخترق الرصاص صدره وكسر معصميه..!!

وقد ألقى فى السجون بالكثير من موسيقيى حركة الأغنية الجديدة، أو مثل أفراد فرقة "إنتى إليمانى" الذين ظلوا فى المنفى، إلا أنهم ثابروا فى نشر الرسالة فى عروضهم بالخارج واستطاعوا أن يجدوا عوناً من أجل حقوق الإنسان فى شيلى. وداخل شيلى ظلت الحركة موجودة إلا أنها اختفت تحت الأرض وتغيرت إلى ما يعرف بالغناء الجديد "كانتو نويفو **Canto nuevo**".

وبعد الإطاحة بالليندى، تم منع موسيقى "النوفو كانثيونى" (الأغنية الجديدة) على خطوط الطيران، وتم رفعها من المحال التجارية وإتلاف

تسجيلاتها. كما تم أيضًا حظر استخدام آلات موسيقية بارزة بعينهـــا، كانـــت تصاحب الأغانى الجديدة، مثل الـــشارانجو **Charango** (مـــوريس **Morris 1986: 123**). وفى ذلك الجو السياسى والثقافى القمعى ازدادت حـــدة الـــسمات المجازية، بل اكتسبت أغـــانى آتاهولبـــا يوبـــانكى **Atahualpa Yupanqui**، وفيكتور جارا، وفيوليتا بارا، صفات فيها مبالغة أيضًا، كى تعبر عن الأفكـــار التى قد تمت مصادرتها، إذ قدمت على نحو مباشر وصريح. وعلـــى ســـبيل المثال، فى أغنية **El Joven titritero** (لاعب العـــرائس الـــصغير) لإدواردو بيرالتا **Eduardo Peralta**، استخدم رحيل لاعب العرائس وأمله فـــى العـــودة كمجاز **metaphor** للمنفى والأمل فى العودة. وعموما كانت حالـــة الأغنيـــة الجديدة (الكانتو نوفو) غير مستقرة. وكانت الحكومة تسمح بإقامة حفـــل، ثـــم تسحب قرارها وتلغيه فجأة، كما تم إلغاء بثها من الراديو، بعد أن استقرت فى برامج إذاعية. وقد صودرت شرائط جارا فى وقت ما من أماكن بعينهـــا، إلا أنها كانت تباع فى محلات مجاورة علنًا..!!، وكما نوهنا سابقا، فبعد ما حدث من تغيرات فى الأوضاع السياسية، سُمح للموسيقيين المنفيين بالعودة لشيلى.

الكأنتو البوليفية Bolivan K'antu

اختارت فرق معينة من التى تؤدى الأغنية الجديدة قبل "إنتى إلليمانى" آلة الزامبونيا **Zampona** (زم–بون–يا)، أو مزامير بان **Pan pipes** من بين آلات تقليدية أخرى، لكى ترمز إلى تقديرهم للتقاليد القوميـــة للأنـــديز ومـــا جاورها من مناطق. والواقع أن مزامير بان معروفة على نطاق واسع خارج

أمريكا الجنوبية. ومع ذلك فهناك جذور عميقة لتقاليد مزامير بان فى أمريكا الجنوبية على نحو لافت للنظر. واليوم قد نجد أعدادًا ضخمة ومتنوعة من تلك الآلة بين الأهالى الأصليين من بنما نزولا حتى بيرو، وبوليفيا، وشيلى. وفى بيرو وبوليفيا، سنجد أن الثقافات التى ترجع لخمسة عشر قرنًا مضت كانت تعزف مزامير بان من الخيزران أو الفخار.

القرص المدمج ٤: ٩

Kutirimunapaq كوتريموناباك (بحيث يمكننا العودة) (٥:٣).

أغنية من بوليفيا يؤديها روفاى Ruphay، جاشا ماركا Jach'a Marka. 1982.

Ruphay, Discos Heriba SLP 2212

Heriba Itda. La Paz. Bolivia

استمع إلى موسيقى "كوتيريموناباك **Kutirimunapaq (Koo-tee-ree-moo-na-pack)** كما تؤديها فرقة روفاى **Ruphay**، وهى فرقة بوليفية. والفرقة تعزف الكانتو **K'antu (k-an-tu)**، وهى نوع من موسيقى آلة مزامير بان الاحتفالية من الهضبة العليا بين بيرو وبوليفيا. وكلمة كا أنتو **K'antu** قد تكون ذات علاقة بزهرة معروفة كثيرًا فى بوليفيا، وهى الكانتوتا **Kantuta**، أو قد تكون مشتقة من الكلمة الإسبانية كانتو **Canto** بمعنى أغنية. ويبين "دليل الاستماع بانتباه" الإنشاء الشكلى **Formal Structure** لهذا الكاأنتو البوليفى.

كوتيريموناباك (بحيث يمكننا العودة) Kutirimunapaq

القرص المدمج ٤: ٩

قراءة العداد	التعليق
مقدمة	
0:00	وانكاراس Wankaras (طول) وتشينسكو Chinisku (مثلث) تدخل منفردة. دون ميزان إيقاعى، ويزداد النبض الإيقاعى تدريجيًا ثم يتناقص تدريجيًا tapers off
الدورة الكاملة الأولى – الجزء A	
0:10	الفرقة كاملة (مجموعة من آلات الزامونيا Zamponias، والونكاراس Wankaras، والتشينسكو Ch'inisku)
0:26	تكرار فاصل إيقاعى مميز قبل القفله Cadence مباشرة، ثم يبدأ فى التكرار كل مرة على طول الدورة.
الجزء B	
0:37	الفرقة كاملة فاصل إيقاعى مميز قبل القفلة مباشرة.
0:53	تكرار.
1:06	قفلة، تتحرك مباشرة إلى الجزء C
الجزء C	
1:07	الفرقة كاملة
1:12	القفلة (دون فاصل مسبق)
1:13	تكرار فوري

1:19	فاصل مميز عند القفلة، يقود مباشرة رجوعًا إلى بداية الجزء A والدورة الكاملة الثانية
الدورة الكاملة الثانية – الجزء A	
1:20	الفرقة كاملة (مجموعة من الزامبونيا، والوانكاراس، والتشينسكو)
1:33	فاصل إيقاعى مميز قبل القفلة مباشرة
1.34	تكرار
الجزء B	
1.47	الفرقة كاملة
2:01	فاصل إيقاعى مميز قبل القفل مباشرة.
2:02	تكرار
2:16	القفل Cadence يتحرك مباشرة نحو الجزء C
الجزء C	
2:16	الفرقة كاملة
2:21	قفل (دون فاصل إيقاعى قبله) ثم تكرار فوري
2:27	فاصل مميز عند القفل، يؤدى رجوعًا إلى بداية الجزء A والدورة الثالثة
الدورة الكاملة الثالثة A-C	
2:29	الجزء A
2:55	الجزء B
3:25	الجزء C
3:31	تكرار

3:38	القفل الأخير Final Cadence. آلات الوانكراس والتشينيسكو تؤدى موتيفه حرة دون ميزان إيقاعى فى تسارع Accelerando وهي موتيفه تشبه البداية

والمقطوعة كاملة تتكرر ثلاث مرات. حاول غناء بعض من اللحن حتى تستشعر الإيقاع وسريان موسيقى الزامبونيا. وعند الاستماع مرة ثانية قد يبدو الصوت لك ثراء غنى عنه في المرة الأولى، فأنت تستمع لفرقة من مزامير بان تعزف ما يبدو أنه نفس اللحن فى مختلف المستويات لدرجات موسيقية متنوعة، فواحد على أوكتاف نزولاً عن مستوى الدرجة الأصلية، وآخر على رابعة تامة **Perfect Fourth** فوق الأوكتاف الأسفل، أو على خامسة تامة تحت الأوكتاف الأصلى - انظر التدوين المعدل ٩-١، ٩-٢.

والكوتيريموناباك **Kutirimunapaq** (معناها فى لغة الكيتشا **Quechua** تقريبًا: حيث يمكننا العودة) موسيقى لشعب الكالاوايا **Kallawaya**، والذى يعيش على جبال الأنديز فى بوليفيا، شمال بحيرة تيتيكاكا**Titicaca** بالقرب من حدود بيرو. وفلاحو الكالاوايا ويطلق عليهم كامبيزنيوس **Campesions** (الفلاحين أو المزارعين) يعيشون على ارتفاعات مختلفة من وادى تشارازانى **Charazani** - وتتراوح تلك الارتفاعات ما بين ٩٠٠٠ إلى ١٦٠٠٠ قدم فوق سطح البحر. وهؤلاء الذين يعيشون فى الارتفاعات السفلية يتحدثون لغة الأيمارا **Aymara** ويربون اللاما **Lamas**، والألباكا **Alpacas**،[١] والأغنام. وكان شعب الإنكا **Inka** يتحدث الكويتشا كلغتهم الرسمية وقد نشروها معهم فى جميع أرجاء إمبراطوريتهم (١٢٠٠ - ١٥٣٣).

(١) حيوان ثديى يشبه الخروف طويل الصوف ناعم - يعيش فى أمريكا الجنوبية - المترجم.

واليوم يتحدث حوالى من ٥,٥ – ٨ ملايين نسمة من شـعب الأنـديز Andeans فى بوليفيا، وبيرو، والإكوادورا، والأرجنتين، الكويتشا Quechua (أو Quichua)، بينما لا تزال هناك أقلية تتكلم الإيمارا Aymara (باسـتين Bastien xxi: 1978). والكوتيريموناباك Kulirimunapak هى نـوع مـن الكاأنتو فى مجتمع النينوكورين Ninokorin الذى يعيش أفراده على ارتفـاع ١١٠٠٠ قدمًا.

وفرق الكاأنتو، التى تشتهر بها منطقة تشارازانى Charazani (باومـان Baumann 1985)، تضم كل واحدة منها من ٢٠ إلـى ٣٠ عـازف زامبونيـا Zamponia وراقصا، وهم يتحركون فى أنماط دائرية، وبعض منهم يقرعـون طبولاً ذات رأسية فى آن واحد ويطلق علـى تلـك الطبـول اسـم "وانكـارا Wankara". وغالبًا ما يكون هناك مثلث Triangle (يسمى فى لغـة الكويتـشا "تشينسكو Ch'inisku)، الذى نسمعه على الأسطوانة المدمجة ٤، تراك ٩.

ويعزف أفراد الكالاوايا مزامير بان فى فصل الجفاف، ويمتد تقريبًا من يونيه إلى سبتمبر، وهم يعزفـون أيـضًا علـى آلات فلـوت مـستعرض Transverse Flutes (ويعزف فى وضع أفقى، مثل الفلـوت الفـضى فـى الموسيقى الغربية) أو الفلوت الأنبوبى Duct Flute (ويعزف فى وضع رأسى ويشبه آلة الريكوردر Recorder فى الغرب) فى فصل المطر، الذى يمتد من نوفمبر حتى أواخر فبراير على الأقل. وتفضيل الفلوت الأنبوبى فـى هـضبة الألتيبلانو Altiplano[1] خلال فصل المطر قد يرجع إلى اعتقـاد أن صـوته النقى يجذب المطر ويمنع تكون الصقيع، وكلاهما ضرورى لنمو المحاصيل.

---

(١) هضبة فى مناطق الأنديز لبوليفيا، وبيرو والأرجنتين – المترجم.



التدوين المعدل ٩ – ١

خط لحنى من الكاأنتو **Ka'ntu** "كوتيريموناباك **Kutirimunapaq**"

والفرق الموسيقية لأداء الكوتيريموناباك تتكـون مـن آلات زامبونيـا مختلفة الأحجام إلا أنها بنفس الإنشاء الأساسى، بدلالة عدد مـن الأنابيـب. وكل مدى صوتى **Register** يمثله زوج من مجموعات الأنابيب يحمل اسـما ما، ويتكون من إيرا **(ee-ra) Ira** وهى مجموعة أنابيـب (تعتبـر العنـصر

الذكرى فى معتقدات هضبة الألتيبلانو البوليفية وتكون بمثابة الرائد) والأركا Arca (ar-ca) وهى مجموعة أنابيب (تعتبر العنصر الأنثوى وتكون بمثابة التابع). وفى سياقنا هنا، تتكون مجموعة الإيرا من ستة أنابيب والأركا بها سبع أنابيب، وقد نشير إلى ذلك النوع بطاقم الأنابيب ٧/٦. وتؤدى الآلات مختلفة الأحجام نفس اللحن، مما يصدر نسيجًا موسيقيًا ثريًا من أوكتافات متوازية **Parallel Octave**، وخامسات **Fifths**، ورابعات **Fourths**[(١)].

وهناك سمتان على الأقل فى تلك الموسيقى يثيران الاهتمام، واحدة منها هو ازدواج الخط اللحنى، وأخرى هى الأسلوب الذى يصدر به اللحن. وازدواج الميلوديا على مسافات ثابتة نجده فى أزمنة مختلفة، وأماكن أخرى. ففى أوروبا كان موجودًا فى القرون الوسطى. ففى القرن التاسع، كانت التراتيل المسيحية المكونة من خط لحنى واحد يصاحبها إما جزء على أوكتاف لأسفل أو جزء على رابعة أو خامسة لأسفل. وهناك بديل آخر وهو مضاعفة تركيبة الصوت المكونة من صوتين **Two-Voice Complex** إلى ثلاثة أو أربعة أصوات، وذلك بمضاعفة واحد أو كلا الخطين على بعد أوكتاف. وهكذا كان لدى أوروبا العصور الوسطى منسوجات موسيقية ذات أوكتافات متوازية، ورابعات، وخامسات أيضًا تشبه تمامًا الإنشاء متداخل المسافات **Intervallic Structure** (ما لم يكن فى الإيقاع) فيما نسمعه من الكاأنتو **Ca'anto** البوليفى فى القرن العشرين. وفى إفريقيا فى القرن العشرين، توجد أغان فى رابعات وخامسات متوازية بين جماعات بها تقاليد السلم الخماسى **Pentatonic**، أو أغانى ذات درجات خمس **Five pitch songs**، مثل شعب الجوجو **Gogo** فى تنزانيا (مثال ممتاز لأغنية الجوجو فى رابعات وخامسات متوازية تظهر فى نكيتيا **Nketia- 1974: 163**).

---

(١) أى إن بناءها يتبع نفس النمط الإيقاعى **Metric Pattern** وقواعد **Formulae** هارمونية متشابهة – المترجم.



التدوين المعدل ٩-٢

تدوين لفرقة كوتوريموناباك **Kuturimunapaq**

هناك شعوب كثيرة كانت تستخدم فى أداء موسيقاها ذلك الأسلوب المعروف بالفواق (الزغطة) **Hocketing**، ولا تزال: حيث يتقاسم اللحن صوتان أو أكثر، أو قد يتناثر اللحن أيضًا بين عدة آلات موسيقية،(١) وعندما يصدر الصوت من إحدى الآلات (أو الصوت البشرى) يتوقف الآخرون. وأسلوب أداء الموسيقى بالفواق هو أسلوب ومفهوم شعبى على نحو فريد فى ممارسة الموسيقى: فلا يمكنك عزف اللحن كله بمفردك – فأنت فى حاجة إلى شريك أو أكثر كى يؤدوه معك. وفى إفريقيا يظهر ذلك الأسلوب بين تقاليد الموسيقى الآلية، فى أجزاء الفلوت، وذلك فى سياق الموسيقى الغينية الراقصة المعروفة "بـ جونجو كاسينا **Kasena Jongo**"، وفى موسيقى الأكادينذا **Akadinda** للأكسلفون فى منطقة باجاندا **Baganda** فى أوغندا، وأيضًا ضمن عدة تقاليد للفلوت، والترومبيت اليقطين **Gourd-Trumpet** فى كل مكان فى شرق وجنوب إفريقيا. وفى تقاليد الموسيقى الغنائية، يمكن سماع الفواق فى غناء شعب السان **San** (البوشمان **Bushmen**) فى جنوب إفريقيا (كوتنج **Koetting 1992: 94-97**؛ كيمر **kaemmer 1998: 703**، كوك ١٩٩٨ : ٦٠ **Cooke**). وفى بعض الموسيقات الأوروبية فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر كان هناك فواق فى عدة أجزاء، إلا أنه كانت العادة

---

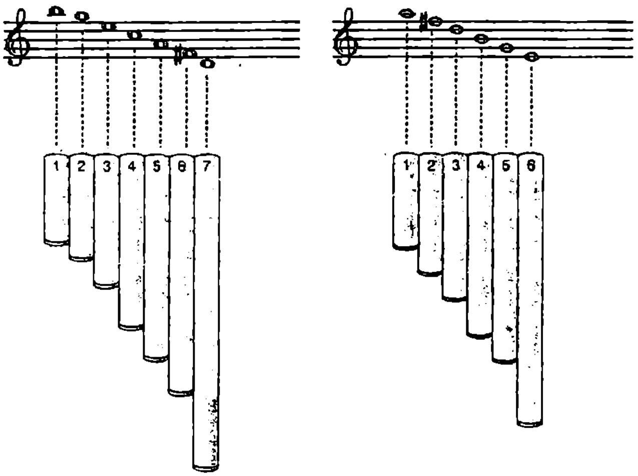
(١) هذا الأسلوب كان معروفًا فى الموسيقى الكنسية عند الغرب منذ العصور الوسطى لأغراض التعبير، وانتقل إلى الموسيقى الآلية فى القرن التاسع عشر لإحداث توترات درامية خاصة مع استخدام النبر **Pizzicato**. وفى الخماسية الوترية عن مقام دوكبير – العمل رقم ١٦٢ – الحركة الثانية – لفرانتس شوبرت مثال شهير – المترجم.

استخدام نوتات وسكتات **Rests** حيث ينقسم الخط اللحنى بين جزئى صوت، وعندما يصور أحدهما صوتًا، يكون الثانى ساكنًا، ومن ثم يحدث تأثير (الحذوقة) هذا أو الزغطة (والكلمة اللاتينية **Hoquetus** هى المقابل فى الإنجليزية لـ **Hiccup** ومنه اشتق اللفظ الموسيقى **Hocket**). ويظهر أسلوب الفواق عند عزف مزامير بان على نحو أكثر تقاربًا فى المكان والزمان كالموسيقى البوليفية الحديثة. وفى بنما، يعزف هنود الكونا **Kuna** مزامير بان من نوع جولى **Guli** ذات الأنابيب الست. وكل عازف يمسك بأنبوبة، مع توزيع اللحن بين كل العازفين الستة. كما يعزف الكونا أيضًا نوعًا آخر من مزامير بان يدعى "جامو بوروى **Gammu Burui**" وكل طاقم مكون من ١٤ أنبوبة يتم ربطها فى مجموعتين، أو رمثين **Rafts** (رمث)، كل منهما مكون من سبع أنابيب (مجموعتا أنابيب كل منها عبارة عن أربع وثلاث أنابيب، مثبتة جنبًا إلى جنب)، ويتوزع اللحن بين عازفى الأنابيب السبع فى أسلوب الفواق (سميث **Smith 1984: 156 – 59**، **167 – 72**).

وكما هو الحال عند هنود الكونا، نجد تكاملا فى أسلوب فى الكانتو البوليفى أن أسلوب الفواق يتكامل مع النسيج الموسيقى الكلى. والواقع أن الطريقة التى يتم بها تصنيع مزامير بان. ورغم أن مزامير بان هى التى تحدد وظيفة الفواق وأدائه فى هضبة الألتيبلانو، قد تتنوع ما بين ثلاث إلى سبع عشرة أنبوبة، فإن النوع الأكثر شيوعًا فى الاستخدام هو ٦/٧ أى إن العدد الكلى ١٣ أنبوبة تتكون من خط **Line** أو مرتبة **Rank** من ست أنابيب (إيرا **Ira**) وسبع أنابيب (آركا **Arca**) كما رأينا من قبل وهذا النوع من

مزامير بان قد يتم دوزنته **Tuned** على نوتة مى صغير (أو حسب وجهة نظر أخرى، صول كبير)، كما هو مبين فى شكل ٩-١.

والنوع المبين فى هذا الشكل من الزامبونيا **Zamponia**، تم تعديله كى يتناسب مع السلالم الأوروبية، علمًا بأنه ليس كل أنواع الزامبونيا فى منطقة الألتيلانو مدوزنة طبقًا لتلك الطريقة (الدياتوتية **Diatonic**،[١] فهناك الكثير منها متنوع السلالم. ورغم ذلك فتلك الدوزنة الأساسية لا توجد على نطاق واسع بين الشعوب التى تتكلم الكوتيشا والإيمارا.

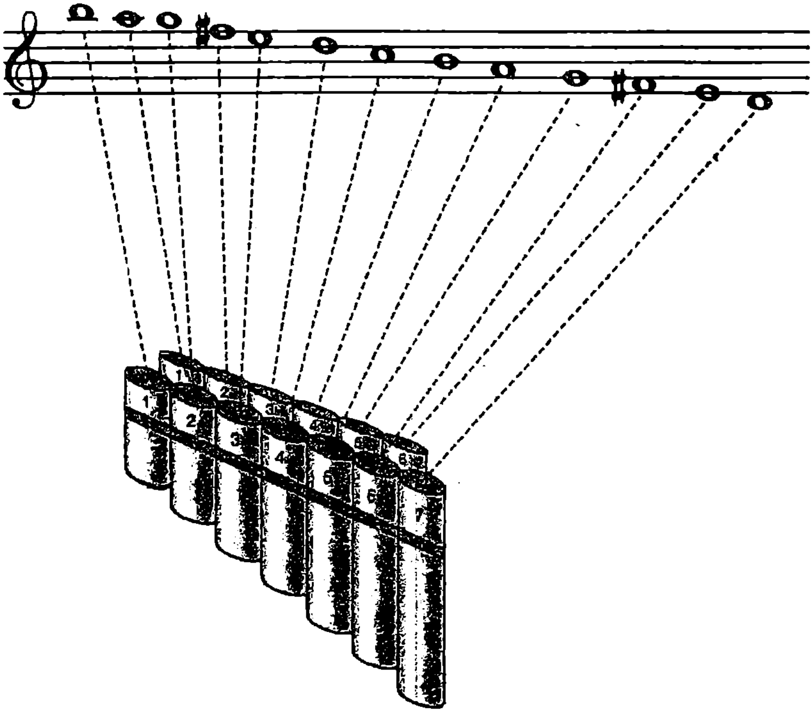


شكل رقم ٩-١

مثال لدوزنة الزامبونيا **Zamponia** إلى اليسار: النوع ذو السبع أنابيب آركا **Arca**، وإلى اليمين النوع ذو الست أنابيب إيرا **Ira**

---

(١) يشير لفظ **Diatonic** إلى السلالم المنتظمة، سواء الكبيرة **Major** أو الصغيرة **Minor** (وهو عكس لفظ ملون **Chromatic**)، أى ليس بها درجات خارج نطاق السلالم المتاحة للمقام السائد – المترجم.



شكل رقم ٩-٢

دوزنة الزامبونيا الكاملة ذات الثلاث عشرة أنبوبة

وعندما تكتمل الآلة فى شكلها المركب (سبع وست رتب أنبوبية **Six-and Seven Tubed Ranks**، مثبتة مع بعضها بعضا، أو قد يعزفها اثنان من العازفين) يكون لدينا ثلاث عشرة أنبوبة تشكل سلم مى الصغير، فوق مدى أوكتاف ونصف مع نوتة تحت الأساسى **Subtonic** (نوتة رى)، أو سلم صول الكبير (ثلاث عشرة أنبوبة) يرتفع إلى عاشرة فوق، ويهبط لأسفل إلى رابعة تامة لأسفل (نوتة رى) (شكل ٩-٢).

وكما رأينا من قبل فى دليل الاستماع بانتباه، فـــإن الإنـــشاء الـــشكلى **Formal Structure** لهذا الأداء لموسيقى الكوتيريموناباك يكــون ثلاثـــى الأجزاء **ABC**، ويتكرر كل جزء، ثم تتكرر المقطوعة كلها مـــرتين. وهــذا إنشاء متميز للكأنتو البوليفى، يتوافق مع الرقص المستمر الذى يتمشى مـــع إخراج الموسيقى. وإذا ما أحصينا أعداد النوتات المختلفة التى تصدر فى هذه الكأنتو الخاصة، سنجد خمس نوتات تكون هى المسيطرة أو السائدة: دودييز، مى، فادييز، صول دييز، وسى – وعندئذ تأتى دو دييز، وفى مرة أخرى فى الأوكتاف الأعلى. لاحظ أن دودييز، وليس مى، هى التى تقوم بدور الدرجة الأساسية **Tonic Pitch** فى تلك الحالة. وهناك نوتة أخرى مستخدمة وهـــى رى دييز، إلا أنها لا تظهر إلا عند نهاية الأجزاء **C, B, A**– مرة واحدة فى كل جزء. قبل القفل **Codence** النهائى مباشرة، أو نقطة توقـــف **Stopping Point** وترقم بفاصل إيقـــاعى قـــصير**Rhythmic Break** فـــى موســـيقى "الكوتيربموناباك".

وهذه الكأنتو تكون أساسًا من خمس درجات (أو خماسية **Pentatonic**) وكثير من أنواع الموسيقى الراقصة فى منطقة الأنديز تكون بالمثل خماسية، رغم أنها ليست كلها بالتأكيد. و"الكوتير بموناباك" تتميز بإيقاعها القوى، مع الدقات الثابتة للوانكارا **Wankara** التى تدعم النقرات. وتتميـــز الموســـيقى الراقصة فى الأنديز، من بوليفياحتى الإكوادور، بتلـــك الأنمـــاط الإيقاعيـــة القوية، التى تؤكد وظيفتها للرقص.

وهكذا بدأت آلات الذامبونيا ذات الفواق "**Hocketing**" بألحانها الموقعة، التى يجرى عزفها فى خامسات متوازية وأوكتافات، وفى إيقاع قوى ثابت على طبول ضخمة، فى تمييز ذلك التيار الموسيقى البوليفى من موسيقى أمريكا اللاتينية. ولقد كان استخضار الثقافات الأصلية **Indigenous cultures**، كثقافة مرتفعات الأنديز تلك، من خلال استخدام آلات من الأنديز، سببًا فى تمييز حركة "الأغنية الجديدة **Nueva Cancion**". وكما رأينا، فإن الأغنية الجديدة ليست نوستالجية فقط بل هى أيضًا ذات التزامات سياسية وعالمية. وفوق كل شيء، فهى تتكلم بلسان الشعب وبالنيابة عن تلك الشعوب المنسية، على وجه خاص. وهكذا تحول انتباهنا الآن شمالاً نحو شيلى، وبوليفيا، ونحو أمة لم يغن أحد لأفرادها وشعوبها (أو هى أقل غناء)، وإنها بلد أحيانًا ما يتم تخطيه فى المناقشات التى تدور حول أمريكا اللاتينية: وهو الإكوادور.

كويتشا شمال الأنديز فى الإكوادور

يمكننا أن نصور تقييما للطبيعة التقليدية لموسيقى الكويتشا فى شمال الإكوادور إذا ما عرفنا شيئًا عن البيئة التى تحيا فيها الكويتشا. والموسيقيون الذين سنسمعهم يعيشون بصورة تقليدية فى تجمعات "كوميوناس **Comunas**"، أو عناقيد من منازل صغيرة، على منحدرات "مونت كوتا كاتشى **Mount Kotacachi**، أحد البراكين العديدة فى إكوادور الأنديز. وتقع تلك الكوميوناس خارج مدينة كوتاكاتشى، فى محافظة إمبابورا **Imbabura** (انظر الخريطة فى بداية الفصل).

والكويتشا الذى يتحدثها الأهالى فى تلك المناطق يرجع تاريخها لأربعة قرون، واليوم يتحدثها أكثر من مليون شخص فى الإكوادور.

والزراعة والمواد الثقافية للأنديز حول كوتاكاتشى هى الأخرى تقليدية. فى تلك المناطق الريفية الخضراء تنتشر فيها نباتات الأوكاليبتوس **Eucelyptus**(١) بسيقانه الطويلة على ارتفاع ٨٣٠٠ فوق سطح البحر، وكانت الأذرة هى المحصول الرئيسى لمئات السنين. والبيوت الكويتشا التقليدية مكونة من غرفة واحدة، وفناء مسقوف عادة، وكلاهما بأرضية متسخة. وتلك البيوت ظلت تبنى على هذا النمط منذ مئات السنين. ويبين شكل ٩-٣ واحدًا من تلك البيوت.



شكل رقم ٩-٣

منزل ماماراموريا **Mama Ramona** وميجويل أرماندو **Miguel Armondo** فى مجمع **Comuna** تيكولا **Tikulla**، خارج كوتاكاتشى **Cotacachi**. مايو ١٩٨٠. واليوم، يتم بناء البيوت من كتل خرسانية تحل محل المساكن القديمة.

---

(١) لأوراقه وزهوره فوائد طبية – المترجم

وقد ظلت طرز الملابس كما هى منذ القرن السادس عشر. والجميع يغطون رءوسهم اتقاء لحرارة الشمس التى تكون عمودية تقريبًا عند الظهر (تقع كوتاكاتشى بالضبط على خط الإستواء). وتضع النساء قطعة قماش على رؤوسهن، أما الرجال فيعتمرون قبعات. وترتدى النساء بلوزات مطرزة، فوقها شيلان (باللغة الكويشية فاشالينا **Fachalina**). ويثبتن تورتين بإحكام واحدة زرقاء والأخرى بيضاء بحزامين منسوجين. أحدهما عريض من الداخل يطلق عليه ماما تشومبى **Mama Chumbi** (الحزام الأم)، والآخر عرضه أقل من الخارج، يدعى واوا تشومبى **Wawa Chumbi** (الحزام الطفل). وتلك الحزمة من تصميمات المنطقة يتم نسجها كتقليد شعبى فى البيوت داخل الكومونات على أنوال منزلية ذات شرائط خلفية **back-Straploom**، وعادة ما تحمل تلك الأحزمة أسماء مدن الإمبابورا.



شكل ٩ – ٤

ثلاثة أجيال من رجال الكويتشا – مايو ١٩٨٠

ويرتدى الرجال والأولاد فانلات بيضاء أو زرقاء، وبنطلونات بيضاء، والعباءة التقليدية **Poncho** بألوان غامقة، رغم أن اليوم ستجد الشباب والمراهقين يرتدون الفانلات والجينز وعليها الكتابات الإنجليزية. وفى التجمعات الكبيرة للكويتشا، مثل سوق السبت أو موكب أحد السعف **Palm Sunday** ، ستجد نفسك وسط بحر من الأزرق والأبيض. وفى شكل ٩ – ٤ ستجد ثلاثة أجيال لنفس العائلة. الجد يرتدى ملابسه التقليدية، وابنه الأكبر ينتعل صندلاً أبيض، وقد ارتدى قميصًا أبيض وبنطلونًا وقبعة، أما الحفيد فيرتدى ملابس غربية.

وينبع الإحساس القوى بروح الجماعة من اللهجة الإقليمية المشتركة بين كويتشا الكوتاكاتشى، وكذا السمات العامة للمادة الثقافية واللباس المشترك. فالكويتشا يأكلون نفس الوجبات من الفاصوليا والبطاطس، التى تنمو فى مزارعهم. وهم يتجمعون بانتظام فى الأسواق الأسبوعية، وفى مشروعات العمل الاجتماعية الدورية (المينجاس **Mingas**)، والمناسبات والمهرجانات "الفيستا **Fiestas**" – مثل السهر على جثمان طفل **Child's Wake**(١) أو حفلات الزفاف... إلخ. وسنناقش موسيقى الهارب/ والموسيقى الغنائية لمناسبة السهر على جثمان الطفل بمنطقة الكوتاكاشى. وعلاوة على ذلك فقد قمت بدراسة انتشار الطابع الاحتفالى للسهر على جثمان طفل فى أمريكا اللاتينية فى أعمال أخرى (شيختر **Schechter 1983**، **1994 P**) ويمكنك أيضًا القراءة عن موسيقى الهارب فى احتفال الزفاف عند الكويتشا فى مناطق الكوتاكاشى، الذى أقيم فى أكتوبر ١٩٩٠، فى كتاب أندريدا البوخا **Andrede Albuja** وشيختر **Schechter** (٢٠٠٤).

فى عام ١٩٨٠ كان هناك القليلون من أفراد الكويتشا ممن يمتلكون مركبات، وبحلول عام ١٩٩٠ كان هناك قلائل من قادة المجتمع يمتلكون سيارات نقل بيكاب جديدة. وعلى أية حال، فمنازل الكويتشا على منحدرات الكوتاكاتشى فى معظمها لا تقع على الطرق، بل تتناثر على طول شبكة من الممرات الضيقة تسمى تشاكى نيانيس **Chaki Nanes** (تشا – كى – نيان – إس) وهى دون تليفونات، فالوسيلة الوحيدة للاتصال بين عائلات الكوتشا هى الأقدام، وعلى تلك الممرات الضيقة تسير النساء جيئة وذهابًا يحملن أطفالهن، والأطعمة وأغصان الأشجار، من وإلى السوق، أما الرجال فيحملون

(١) طقس احتفالى ذو أهمية فى أمريكا اللاتينية – المترجم.

البطاطس والحبوب المطحونة، أو آلات الهارب (انظر شكل ٩-٥). وهكذا فالشاكى نيانيس هذا بالنسبة إلى كل أبناء الكويتشاهو جوهر أو سجية ثانية **Second Nature**.



شكل ٩-٥

شاكى نيان **Chaki nan** (ممر ضيق **Footpath** فى الإكوادور) مايو ١٩٨٠

التقاليد الموسيقية سانجوان Sanjuan

فى سانجوان تجد أصداء اللغة المشتركة، والملابس، والمواد الثقافية، والأعمال اليومية، ولفظ سانجوان (سان – هُوان) له جذور تمتد على الأقل إلى عام ١٨٦٠. ففى ذلك الوقت، كان يشير إلى: إما إلى نوع من الأغانى يقدم فى الاحتفال بيوحنا المعمدان، وكان يقام فى يونية من كل عام، أو إلى نوع من الرقصات تؤدى فى ذلك المهرجان السنوى. واليوم تجد أن أفراد الكويتشا فى منطقة الكوتاكاشى يستخدمون الهارب السانجوان دون بيدالات، وفى الإنجليزية غالبًا ما يشار إليه بالهارب الدياتونى **Diatonic Harp** لأنه

عادة ما يتم ضبطه على سلم معين واحد ولا يمكن تغييره بسرعة إلى سلم آخر. ويعكس الهارب عند شعب الإكوادور فى المناطق الجبلية تقاليد عميقة الجذور، فهم يعزفونه منذ مئات السنين. وفى القرن الثامن عشر كان الآلة الأكثر شيوعًا فى المنطقة [ريكيو **426 : 1947) (1773) Recio)**] ولا تقتصر شعبية الهارب على مناطق المرتفعات فى بيرو، بل ينتشر انتشارًا واسعًا بين شعب الكويتشا بحيث يعتبر آلة شعبية فطرية **Native**. وكان المبشرون بوجه خاص قد أحضروه معهم من أوروبا فى البداية كما أحضره الغزاة الإسبان الأوائل، فهو فى أمريكا اللاتينية منذ أكثر من أربعمائة عام.

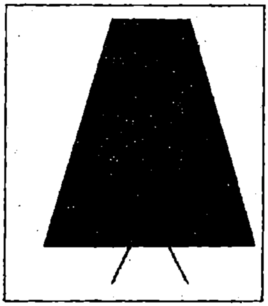
وهارب الإمبابورا **Imbabura Harp** ينتشر فى محافظة إمبابورا (شكل ٩-٦). وهو يظهر ككيان غريب **Oddity** فى مرتفعات الإكوادور الوسطى بين عازفى الهارب إلا أنه أكبر حجمًا. والهارب الذى يعزف عليه راؤول **Raul** مصنوع من خشب الأرز **Cedar** ومثبت بمسامير خشبية. ويصدر الصوت من خلال ثلاثة ثقوب مستديرة على سطح صندوق الصوت.



شكل ٩-٦

عازف الهارب راؤول، يعزف على آلته الإمبابورا **Imbabura** – الإكوادور – مارس ١٩٨٠.

والثقوب مصممة كى توضع فى اتساق طبقًا للنمط المبين فى شكل ٩-٧، على كل جانب من العامود، أو القائم الذى يثبت الرقبة بصندوق الصوت.



شكل ٩-٧

رسم تخطيطى يبين موقع ثقـوب الـصوت فـى هـارب الإمبابورا **Imbabura**.

وإذا ما تفحصت هارب راؤول، فقد تظن أن الآلـة ذات شـكل غيـر معتاد، مقارنة بآلات الهارب الغربية، التى قد تكون معتادًا عليهـا. فعـامود الهارب الإمبابورا مستقيم إلا أنه قصير مما يخفض رأس الآلـة أو قمتهـا. وصندوق صوته به انحناء مع اتساع العرض وأكثر عمقًا. فى آلات الهـارب الأقدم عهدا فى تلك المنطقة، استخدم غراء حوافر النيران وملاوى الـضبط **Tuning Pegs** مصنعة من الحديد أو الخشب. والأوتار المنتظمة فـى خـط واحد خليط من أمعاء الحيوان والصلب، ومن الممكن من النايلون. وتـستخدم أوتار الأمعاء **Gut** للمدى الصوتى الباص والمتوسـط – وعـادة مـا يقـوم الكويتشا أنفسهم بتصنيعها من أمعاء الغنم والكلاب والقطط، أو الماعز بعـد غسيلها وتقطيعها وتجفيفها ثم جدلها وفى بعض الأحيان يستخدم الموسـيقيون الأوتار النايلون للمدى الـصوتى المتوسـط **Middle Register**. والأوتـار

الصلب، وهى أقرب الأوتار ليد العازف تعزف المدى الصوتى العالى **Treble**، وفيه يتم إخراج الخط اللحنى. وقد يستخدم الكويتشا عظام أرجل الغنم (بلغة الكويتشا تولو **Tullu** تعنى عظمة) للف ملاوى الضبط على رقبة الهارب.

وهارب إمبابورا هو سليل الهارب الإسبانى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، حيث يتقاسمان سمات واحدة فى الضبط والإنشاء وترتيب الهيئة ووضع الأوتار. وقد ظل هارب إمبابورا دون تغير فى أساسياته ومظهره لحوالى مائتى عام، وربما أطول (شيختر **Shechter 1992**).

والآن لنتفحص السانهوان **Sanjuán** "مويو مويارى وارميجو **Muyu Muyari Warmigu** (عودى من فضلك يا حبيبتى)، وأحيانًا ما يشار إليها بعنوان آخر وهو "تشايامويارى واميجو **Chayamuyari Warmigu**" (تعالى هنا بالفعل يا امرأتى الحبيبة) (القرص المدمج ٤، تراك ١٠).

القرص المدمج ٤: ١٠

أغنية "مويو مويارى وارميجو "Muyu Muyari Warmigu" (عودى من فضلك يا حبيبتى) على الهارب إيفرين Efrain، وغناء وحولي Golpe (نقر على جسم الآلة) لرفايل Rafael.

تسجيل ميدانى لجون م. شيختر John M.Schechter داخل مدرسة فى كومينونا على منحدرات م ت. كوتاكاتشى ٣٠ أكتوبر ١٩٩٠.

يؤدى الأغنية عازف الهارب القدير فى منطقة الكوتاكاشى "إرفين **Erfain**"، مع واحد من مغنيه المفضلين رافايل **Rafael**. وقد عمل مع آخرين لمدة عشر سنوات من قبل، فى نفس المنطقة (انظر شيختر **Schechter**

405:2002-11). وقد أسعدنى تجديد صداقتنا فى عام ١٩٩٠. وقد تقابلنا للتخطيط لجلسة التسجيل، وقد أجرين فى أحد فصول نفس المدرسة الابتدائية على منحنيات كوتا كاتش، حيث أقمت أنا وزوجتى فى الفترة من أكتوبر ١٩٧٩ حتى إبريل ١٩٨٠، وقد كان تاريخ ذلك التسجيل الإستريو للأغنية مع مقطوعات أخرى للهارب والصوت فى ١٣ أكتوبر ١٩٩٠.



شكل ٩-٨

رافايل **Rafael** (ينقر علـى جسم الآلـة **Tapping The Golpe**) وأفرين **Efrain** (يعزف على هارب الإمبابورا). فى أثناء تسجيل القرص المدمج ٤، تراك١٠ م ت. كوتا كاتش- الإكوادور. ١٩٩٠

ويغمز عازف الهارب الأوتار العالية **Treble** باليد الأقوى، أما الأوتار الخفيضة أو الباص فتعزف باليد الأضعف. ولما كان أفرين أعسر **Left Handed**، فقد كان يعزف الأوتار العالية بيده اليسرى، والأوتار الباص بين اليمن (شكل ٩-٨) وبوجه عام، نجد أن صيغة أغنية"هويو مويارى وارميجو"

هى صيغة نموذجية للسانهوان فى منطقة الكوتا كاتش. وهى أساسًا صيغة تكراره، يتم فيها إدخال عبارة أو عبارتين مختلفتين، ومتباينتين على نحو نموذجى بين حين وآخر، فى نمط عبارة متماثلة من نوع آخر. وفى السانهوان تتسيد الموتيفة الرئيسية الموقف وتلك هى الموتيفات التى تسمعها فى الأغلب، والتى أشير إليها بالعبارات **A** فى "مويو **Muyu**"، وهى الألحان التى يتعرف عليها المرء مع سانهوان خاصة. وعبارة السانهوان غالبًا ما تستمر لـ ٨ ضربات، وغالبًا ما يكون الإيقاع فى النصف الأول من العبارة متماثلا **Identical**، أو متماثلا تقريبا **Nearly Identical** مع النصف الثانى، ويمكننا أن نشير ببنية العبارة **Phrase Structure**، ثم، متساوى الإيقاع **Isorhythmic** (نفس الإيقاع). وهنا فى"مويو" يكون الإيقاع فى النصف الأول للعبارة **A** على النحو التالى: تا تا تا – تا، تا تا تا تا؛ أما إيقاع النصف الثانى من العبارة هو نفس الشىء بالضبط تا تا تا – تا، تا تا تا تا.

ويعرض دليل الاستماع الختامى النص الكامل"للمويو" وتوضح الإنشاء الشكلى. وغالبًا ما تكون السانهوان فى كوبليهات مزدوجة **Double Couplets**، حيث يظهر مقطع شعرى من بيتين ثم يتكرر على الفور، يتبعه كوبلية مزدوج آخر، أو فاصل آلى يؤديه الهارب.

الاستماع بانتباه:

مويو مويارى وارميجو Muyu Muyari Wasmigu

(عودى من فضلك، يا امرأتى الحبيبة)

القرص المدمج ٤: ١٠

قراءة العداد	التعليق	الأشعار الغنائية	الترجمة
مقدمة			
0:00	يؤدى الهارب سبع عبارات A، ثم عبارتين B.		
الكوبلية المزدوج الأول			
0:44	غناء فردى بمصاحبة الهارب.	مويا مويارى وارميجو	عودى من فضلك يا حبيبتى
		مويا مويارى باياجو	عودى من فضلك أيتها السيدة العجوز
		مويا مويارى وارميجو.	عودى من فضلك يا حبيبتى
		مويا مويارى باياجو	عودى من فضلك يا حبيبتى العجوز
الكوبليه المزدوج الثانى			

0:52	غناء فردى بمصاحبة الهارب (مع تكرار الكوبلية)	كامباج شايا شكا بويستوكا سيزا1 جولا فى فينا شكا	فى المكان الذى كنت تقفين فيه
			نمت زهرة حبيبة منذ لحظات
فاصل آلى			
1:01	يؤدى الهارب ست عباراتA. ثم عبارتين B		
يتكرر الكوبلية المزدوج الأول			
1:37	غناء فردى بمصاحبة الهارب		
يتكرر الكوبلية المزدوج الثانى مع تعديل			
1:45	غناء فردى بمصاحبة الهارب	كامباج شاياشتا بيوستوبى	فى المكان الذى كنتى تقفين فيه
.	(يتكرر الكوبليه)	سيزاجولامى فيناشكا	نمت زهرة جبيبة منذ لحظات
فاصل آلى			
1:54	يؤدى الهارب خمس عبارات A، ثم عبارتين B، ثم عبارة واحدة A		
الكوبليه المزدوج الثالث			

2:30	غناء فردى بمصاحبة الهارب	لاكيـــوا نجيوتـــشو وارميجو	أستحزنى على يا امرأتـــى الحبيبة؟
	(يتكرر الكوبليه)	جويـــا وانجـــو تـــشو وارميجو	أو ستحبيننى يـــا امرأتـــى الحبيبة!
الكوبليه المزدوج الثانى يتكرر مع تعديل			
2:38	غناء فردى بمصاحبة الهارب	كامبـــــاج شاياشـــكا بيوستوبى	فى المكان الـــذى كنتـــى تقفين فيه
	(يتكرر الكوبليه)	سيزا جولامى فيناشكا	نمت زهرة حبيبـــة منـــذ لحظات
فاصل آلى			
2:47	يؤدى الهارب عبارتين A، ثم عبارتين B، ثم ٦ عبارات A، يليها عبارتين B		
يتكرر الكوبليه المزدوج الأول، مع تعديل			
3:41	غناء فردى بمصاحبة الهارب	مويـــو مويبـــارى وارميجو	عودى مـــن فـــضلك يـــا امرأتى الحبيبة
	(يتكرر الكوبليه)	مويـــو مويـــارى أوربيجو	عودى من فـــضلك، يـــا حمامتى القمرية Turtle Dove الحبيبة
الكوبليه المزدوج الثانى، مع تعديل			
3:50	غناء فردى بمصاحبة الهارب	كامبـــــاج شاياشـــكا بيوستوبى	فى المكان الـــذى كنتـــى تقفين فيه

	(يتكرر الكوبليه)	سيزا جولامى فيناشكا	نمت زهرة حبيبة منذ لحظات
ختام آلى			
3:59	يعزف الهارب ثلاث عبارات A تؤدى إلى التالف النهائى. النص السردى فى الختام يلقيه جون شيختر John Schechter "ديوسيلوباجوى، ميستروجوكونا، أليمى إلوجشيركا، ديسيلوبا..." (أشكرك أيها الماسترو المبجل، لقد كانت موسيقى ممتازة"...)		

وكلما كان فى استطاعتك الاستماع والاطلاع على الدليل، ستجد أن العبارة **A** تهيمن على هذه الأغنية. والعبارات المتعاقبة **A** (التى يؤديها الهارب منفردًا وبمصاحبة الغناء) تتنوع من خلال عبارتين **B**، على الهارب. ومعظم مقطوعات السانجوان **Sanjuanes** تتبع ذلك النمط العام، رغم أنها ربما تكون أقل انتظاما، مع عبارات **A** تتسيد الموقف، أو أحيانا دون أى عبارات **B** على الإطلاق. وتقوم نغمة مى بيمول كبير بتعضيد العبارات **A** بدرجة كبيرة، بينما تنتهى على مقامها القريب الصغير **Relative Minor**، دو صغير، بدلالة العلاقات المقامية، والمقام القريب الكبير **Relative Major** ومقاماتهم القريبة الصغيرة لها دلائل مقام **Key Signatures** متماثلة (هنا، ثلاثة بيمولات لمى بيمول كبير ودو صغير) ونفس المجموعة الأساسية من الدرجات؛ ويتخذ المقام القريب الصغير النوتة السادسة من مقامه القريب كنوتة مقر **Home Note** له (دو هى الدرجة السادسة من سلم مى بيمول الكبير). والعبارات **B** تكون فى لا بيمول كبير، وهو المقام تحت المسيطر **(IV Subdominant)** لمقام الأساس مى بيمول كبير. وفى الطبعة السابقة (شيختر ٢٠٠٢: ٤٠٥ –١٢)، ناقشت نوعا آخر من السانجوان (كاسكارون

Cascoron) يعزفها على الهارب إيفرين Efrain، وكان المخطط الهارمونى هو نفسه مثل "مويو". وجدير بالذكر أن المخطط الهارمونى "ثنائى المقامية Bimodality" وبه تذبذب ثابت بين المقام الكبير ومقامه القريب الصغير — يعتبر من خصائص كل من سانجوان المرتفعات الشمالية فى الإكوادور، وكثير من موسيقات التقليدية فى الأنديز أيضا.

وتساوى الإيقاع Isorhythm الذى ناقشناه من قبل هو سمة منتظمة فى موسيقى سانجوان عند كويتشا المرتفعات الشمالية الإكوادورية. ويبين التدوين المعدل ٩-٣ كيف تنتظم تلك السمات الإيقاعية. وتوفر تلك المجموعة اثنتا عشرة سانجوان كى نتعلمها ونتدرب على الغناء من خلالها. وكل تلك المجموعة كان قد تم تسجيلها فى إحدى كوميونات الكوتا كاتشى فى ١٩٧٩-١٩٨٠، كما تم تسجيل إلومان تيو Iluman Tiyu، كاسكارون Cascorn، وتشايا موبارى وارميكو Chayamuyai Warmiku عام ١٩٩٠. لاحظ التميط ذى الثمانى ضربات وأيضا الأنصاف المتساوية للإيقاع فالمويو مويارى وارميكو Equal Rhythm Haves Muyu Muyari Warmiku (أو تشايا مورى وارمبكو Chayamuyari Warmiku) هى رقم ٦، وقد عزف إيفرين تنويعا بسيطا للحن ستراه معدلا هنا ، إلا أنه فى عبارات متماثلة ومتساوية الإيقاع على القرص المدمج الذى سجلناه فى أكتوبر ١٩٩٠. ولاحظ أيضا أن بعض المزج بين أنماط $\frac{١}{١٢}$ و $\frac{١}{٨}$ و $\frac{١}{١٢}$ و $\frac{١}{٨}$ هو من خصائص معظم موسيقات السانجوان. ومن ثم فإن المستمع بانتباه يمكنه التعرف غالبا على سانجوان الكويتشا فى وجود تلك النوتات Kenrnels) الإيقاعية وحدها.



التدوين المعدل ٩-٣

اثنتا عشرة سانجوان **San juanes** مـــن نـــوع كوتاكاتـــشى **Cotacachi** للكويتشا **Quichua**

يشير **NIS** إلى السانجوان الخامسة المسجلة فى أثناء عملى الميدان مع عنوان غير محدد. يشير **N6** إلى التنويع الثـــانى من السانجوان السادسة الذى سجلتها بمعرفة عازف الهارب الضرير من الكويتشا"جوزيه كالايى **Jose calapi**"، والـــذى كان معروفا عام ١٩٨٠ باسم الشهرة نوسا **Nausa** (فى لغة الكويتشا: أعمى).

ومما يثير الاهتمام دائمًا ملاحظة الكيفية تعمل التى بها التقاليد الشفهية فى الثقافات الشعبية. فيوجد ثلاث مقطوعات متشابهة من الـــ"مويو **Muyu**" (تشايا مويارى **Chayamuyari**)، وجميعها تقدم من قبيل موسيقى الكويتشا، وأول مقطوعة فيها قد تم تسجيلها فى ديسمبر ١٩٧٩، بمعرفة المغنى المتفرد سيزار **Cesar**، الذى كان عمره فى ذلك الوقت ١٢ عامًا. وتم تسجيل الثانية فى ١٦ ديسمبر ١٩٩٠، بعد ذلك بإحدى عشرة سنة، بمعرفة عازف الجيتار والمغنى ســيجوندو"جــالو" ميجــوا بيللاچــو **Maigaa Pillajo"Galo"\\Segundo**، مؤلف السانجوان"إليمان ليو **lluma'n Liyu**" والتى سنناقشها فيما بعد. والثالثة، "مويو **Muyu**" الخاصة بنا، وقد سجلناها بعد ذلك بشهر فى ١٣ أكتوبر ١٩٩٠. وكل التسجيلات الثلاثة على نفس العبارة **A** والتى أصبحت مألوفة لنا الآن:

مويو Muyu:	تشايا مويارى وارميكا	تعالى هنا يا مرأتى (أو زوجتى) حقًا الحبيبة
٢٨ ديسمبر	تتشايا مويارى وارميكا،	تعالى هنا يا امرأتى الحبيبة حقًا
١٩٧٩	تشايا مويارى وارميكا،	تعالى هنا يا امرأتى الحبيبة حقًا
	تشايا مويارى وارميكا،	تعالى هنا يا امرأتى الحبيبة حقًا
	كامباك بوريشكا إلكتاكا	المجتمع الذى مشيتى فيه
	سو ماكلا مارى ريكورين،	يبدو جميلاً حقًا
	كامبال بوريشكا إلكناكا	المجتمع الذى مشيتى فيه

سوما كلامارى ريكورين يبدو جميلاً حقًا

مويو Muyu: كامباك شاياشكا بوشتوكا المكان الذى وقفت فيه

١٦ سبتمبر سومبرا لامارى ريكورين، يبدو ظليلا حقًا

١٩٩٠ كامباك شايا بوشتوكا المكان الذى وقفتى فيه

سومبرا لامارى ريكورين يبدو ظليلا حقًا

مويو موياري نيجراجو عودى من فضلك، أيتها المرأة الحبيبة الغامضة

مويو موياري باياجو عودى من فضلك، أيتها المرأة العجوز

مويو موياري نيجراجو عودى من فضلك، أيتها المرأة الحبيبة الغامضة

مويو موياري نيجراجو عودى من فضلك، أيتها المرأة العجوز

مويـــو:١٣ مويو موياري وارميجو عودى من فضلك، أيتها المرأة الحبيبة

أكتوبر ١٩٩٠ مويو موياري باياجو عودى من فضلك، أيتها المرأة العجوز

مويو موياري وارميجو عودى من فضلك، أيتها المرأة الحبيبة

مويو موياري باياجو عودى من فضلك، أيتها المرأة العجوز

كامباج شاياشكا بيوستوكا فى المكان الذى وقفت فيه

سيساجو لامى فينياشكا نمت زهرة حبيبة منذ لحظات

كامباج شاياشكا بيوستوكا فى المكان الذى وقفت فيه

سيساجو لامى فيناشكا نمت زهرة حبيبة منذ لحظات

نسخة سيزار Cesar الصغير، يكون لديه أبيات متماثلة بالفعل فى الكوبلية الأول له. وتلك الأغنية هى أيضًا أغنية حب، الموضوع الرئيسى لكل الأشعار الغنائية فى مديح الحبيب- أن كل الأغانى التقليدية فى جيمع أرجاء أمريكـا اللاتينيـة تتحدث عن الجمال والإعجاب عمومًا بالنساءِ فى محيط الرجل وبيئته الأصـلية (وللمزيد من المناقشة انظـر شـيختر schechten 1999أ: ٤-٧). ومـن ثـم ففى"مويو Muyu" نجد أننا نقرأ التالى"المكان التى وقفت فيه/ ومشيتى فيه يظهر جميلاً/ ظليلا/ وينتج زهورا".

وأخيرًا، نجد أن الأفعال تتبادل أماكنها: تعالى هنا-(شـايا مويـارى Chayamuyari)/ عودى- مويو مويارى Muyu Muyari. وفـى إيجـاز، لدينا فى "مويو" حزمه تم إنشاؤها بعناية، من التقاليد الشفهية التقليدية: ممـا ينتج معه قواعد أكثر صرامة للتعامل مع المادة الموضوعية المتسقة، كوابح أو عناصر تقييـد Conotraints مـن مقـاطع نفطيـة معينـة، وتبادليـة Interchangeability، مع تساوٍ إيقاعى موسيقى Musicel Isorhythm فـى عبارة من ثمانى ضربات، ومع توازى دلالى(١) فى النص.

السانجوان الكلاسيكى Classic Sanjuan

أطلق دافيد ماك أليستر David McAlester على تراتيل احتفالية معينة عند قبائل النافاهو لفظ كلاسيكية Classic (60:2002). وبالمثل، نشير هنا إلى

(١) التوازى الدلالى Semantic Parallelism.

واحدة على الأقل من سانجوان الإمابورا عند الكوتيشا صفة الكلاسيكية. فـــى منطقة المرتفقات:"إلو مان تيو **Iluman Tiyu**" (إيه- لـــو- مـــاهن- كــــى- يوو**ee- loo- mahn too- yoo**)، وكانت شائعة فى الثمانينيات والتسعينيات، وتلك الأغنية، وتعنى"رجل إلومان" كان قد ألفها "سيجوندو" "جـــالو" ميجـــوا بيلاجو **"Segundo" "Galo" "Migua Pilllajo**"، وهـــو مؤلـــف موســيقى وعازف جيتار من الكويتشا يعيش فى قرية "إلو مان" إحدى قرى الإيمبابورا. وغالبًا ما يكون وراء مؤلفات السانجوان لجالو دوافع من سير ذاتية. وترجع شهرته بين قبائل كويتشا الإيمبابورا إلى قدراته على تأليف سانجوينا شـــعبية من طراز ممتاز. وتتبدى شهرته أيضًا فى ازدياد الطلبـــات علـــى فرقتـــه، كونجوتو إلومان **Conjunto Llumau**، وظهـــور التـــسجيلات لهـــا علـــى مستويات تجارته.

وقد أظهرت البحوث الميدانية أن السانجوان غالبًا ما تتبنـــى طبيعـــة البالاد، حتى ولو لم يكن ظاهرا من فوره. ويعبر النص السانجوانى على نحو نموذجى عن جوهر الحكاية، مما يجعل من السانجوان صيغة بالاد مقطـــرة، حيث يبدو الطابع الشامل **Synoptic** لنصوصها فى محافظته علـــى الطـــابع المختصر **Elliptical** للشعر الأنديزى، الذى تعود جذوره إلى ثقافـــة الإنكـــا **Inka** (شيختر **Schechter 193:1979**). وطبيعة البالاد فى "إلومان تيـــو" أى الحكاية وراء السانجوان- ليست واضحة تمامًا- وسنتفحص ذلك اللغز فيمـــا بعد، أما الآن، فلنستمع إلى إلومان تيو(القرص المدمج ٤، تراك١١). ففـــى

قرية إلومان، فى منزل رجل شرطة، قمت بتسجيل غناء المؤلف الموسيقى جالو ميجوا وهو يؤديها ويعزف الجيتار مع فرقته"كو نجنتو إلومان **Conjunto Iluman**"، فى ٢٧ أكتوبر ١٩٩٠ (شكل ٩٠٩).

القرص المدمج ٤: ١١

إلومان تيو Iluman Tiyu (رجل من إلومان) (٣:١٧). سيجوندو"جالو Galo" ميجوا بيلاجيو. سانجوان من الإكوادوا يؤديها"جالو" على الجيتار مع غناء. تصاحبه فرقة كويتشا "كونجنتو إلومان". تسجيل ميدانى لجون سيختر John Schechter– إلومان إيمبابورا– الاكوادور– أكتوبر ١٩٩٠.

ويوفر دليل الاستماع بانتباه النص الكامل ويبين البنية الشكلية **Formal Structure**.

وإذا كان الرقم **II** يمثل الافتتاحية/ الفاصل، فستكون **AI** للعبارة **A** توقعها الآلات، **AV** للعبارة **A** التى تغنيها المجموعة، و**B** للجملة **B**، ولذا تكون البنية الشكلية لمؤلف"جالو" إلومان تيو" على النحو التالى:

II / AI / II / AV / B / AI / II / AV / B / AI / II / AV / B / AI

الاستماع بانتباه

إلومان تيو Ilumani Tiyu

(رجل من إلومان)

القرص المدمج ٤: ١١

الصيغة From	الترجمة	الشعر الغنائى	التعليق	قراءة العداد
				مقدمة
Π			تكرر الفيوليا تآلف المقر Home Chord أربع مرات	0:00
AI			تؤدى آلات الكينا والفيولينا اللحن الرئيسى لإلومان تيو- أربع عبارات A	0:09
Π			تكرر الفيولينا موجز تألف لتآلف المقر أربع مرات	0:27

كوبليهات مزدوجة فى لغة الكويتشا

0:36	يؤدى المغنى الكوبليهين المزدوجين لأربع عبارات A وتؤدى الفيولينا الهارمونية	A	إلومان تيوكانت نمى إلومان تيو نيجونمى.	الرجل(وليس العم) من إلومان، يغنى الرجل من إلو مان إنه يقول	Av Av
		A	إلومان تيو كانتا نمى إلومان تيو نيجونمى	الرجل من إلومان يغنى، الرجل من إلومان إنه يقول	
		A	سولتيرا كاشبا بايا كاشبا نوكا تونوبى بيلابى	كونها شابة (غير متزوجة)، (أو) امرأة عجوز فهى ترقص على أغنيتى	
		A	سوليترا كاشبا بايا كاشبا، نوكا تونوبى بيلابى	كونها شابة، أو امرأة عجوز، فهى ترقص على أغنيتى	

فاصل Interlude

B			تؤدى مجموع الكينا مع الفيولينا عبارتين B	0:55
AI			تؤدى الفيولينا عبارتين A	1:04
(AI)			مجموعة الكينا والفيولينا تؤدى عبارتين A	1:13
II			توجز الفيولينا تآلف الأساس Tonic Chord، أربع مرات	1:23
			يصيح أحد الموسيقيين Kunhi Lushiguta (أنا سعيد حقيقة !)	
الكوبليهات المزدوجة باللغة الإسبانية				

AV	هذه هى روح ابن البلد Ihdigena اللإلومان لذلك الذى يغنى السانجوان	Este es A el indio de ilumán El que canta (canto)* sanjuani to,	يؤدى المغنون كوبلهين مزدوجين باللغة الإسبانية على أربع عبارات A وتؤدى الفيولسينا الهارمنونية	1:32
	هذه هى روح ابن البلد الإلومان لذلك الذى يغنى السانجوان	Este es A el indio dellumán que canta (canto)* sanjuanito		
	حتى يرقص كل الرجال	Para que A bailen toditos,		
	حتى ترقص كل النساء	Para que A. bailen to- dittos.		
	حتى يرقص كل الرجال	Para A que baillan tadlitas,		
	حتى يرقص كل النساء	Para que bailen		

		toditas		
فاصل آلى Interlude				
1:50	تؤدى الفيولينا عبارتين B			B
2:00	آلات الكينا والڤيولينا للتآلف تعزف اللحن الأساس لإ لومان تيو Iluman –Liya أربع عبارات A			AI
2:18	توجز الفيولينا تآلف المقر(أهورا، تتشه! Ahora, (tshhh			
تتكرر الكوبليهات المزدوجة على أربع عبارات A، والفيولينا تؤدى الهارمونية				
2:27	تُغنّى الكوبليهات المزدوجة على أربع عبارات A، والفيولينا تؤدى الهارمونية			AV
الختام				

2:46	آلات الكينا والفيولينا تؤدى عبارتين B				B
2:55	آلات الكينا والفيولينا تؤدى اللحن الرئيسى لإلومان تيو أربع عبارات A				AI

يغنى سيجوندو"جالو" ميجوا بيلاجو الكانتو **Canto** (أنى أغنى)، مشيرا إلى أنه هو المؤلف الموسيقى للأغنية، التى تدور أشعارها عنه وقد استخدمت النصوص الشعرية بإذن من جالو ميجوا **Galo Maigua**.

وفى تلك الأغنية نصادف نوعا من التماثل والتوازن المدهش، فهناك ثلاث إفادات **Statements** غنائية وثلاث إفادات**B** ، وأربع مقدمات/ فواصل، مع أربع إفادات آلية، والنمط المتتابع **AV – B - AJ** ينطلق ثلاث مرات، والنمط المتتابع المتشافه والأكبر، ؟–**AV- B- AI**– ؟ فيقع مرتين، وهو محاط بالإفادات؟ والخلاصة، حدوث تماسك مميز– يدعمه فى قوة إيقاع متساوٍ **Isorhythm** من ٨ ضربات **Ta Ta Ta, Ta Ta Ta- Ta,Ta; Ta Ta Ta Ta Ta**، وبالارتفاع ثم الانخفاض(فى شكل أقواس) فى شكل ميلودى للعبارة المكونة من ٨ ضربات.

أما ما لم يكن مفهوما على الإطلاق منذ أبحاثى عام ١٩٨٠، عندما قمت بتسجيل عدة نسخ من "إلو مان تيو" فى ضواحى الكوتاكاشى، فكان

طبيعة الأشعار الغنائية، عندما أبلغت بأن سيجوندو"جالو" كان فى الواقع هو المؤلف الموسيقى للسانجوان، وقد حاولت خلال إحدى زياراتى له فى مقر بالألومان فى ٣٠ سبتمبر ١٩٩٠؛ كى أفهم ما قد يكون وراء الكلمات، والتى بدت مجرد إفادة بأن هناك رجلاً يغنى ويتكلم وهو من أهل إلومان.



شكل ٩-٩

أعضاء فرقة الكويتشا"كونچنتو إلومان **Conjunto Iluman**"، فى قرية إلومان – محافظة الإمبابورا. المرتفعات الشمالية فى الإكوادور ١٩٩٠

وصف جالو ميجوا **Galo Maigua** الحكاية التى يتضمنها النص. وأخبرنى أنه قبل أن يؤلف"إلومان تيو" كان قد أصيب بالسل، وتدهورت حالة رئتيه كثيرًا، وأيقن أنه قد أشرف على الموت. رغم أنه خلال العامين ١٩٧٢، ١٩٧٣ قام بجولات واسعة بين الكوميونات حول الكوناكاشى، وهو يغنى اللحن على كلمات مختلفة (قال إنه وضع اللحن أولا ثم كتب له النص)،

وقال إنه قد قرر أن يحب كل الناس– سواء "الفتاة أو تلك المـرأة العجـوز" على سبيل المثال، كى يرقصن على أغنيته، بعد وفاته. والواقع أن "إلومـان تيو" كانت فى النهاية رسالة جالو الأخيرة إلى الأجيال: "أنا رجل من إلومان يوصى حديثه إليكم.... تذكرونى عندما تتذكروا موسيقاى" ارقـصوا علـى أنغام أغنيتى. والخلاصة، إن الأغنية تجلت للمستمع العادى فى صورة وصية ذات وقع عميق لمؤلف موسيقى يعتقد أنه على شفا الموت.

وسيلاحظ المتكلمون بالإسبانية أن تداخل الكلمات الإسبانية مع الكويتشا التى تحدثنا بها فى بداية هذا الفصل تظهر واضحة فـى تلـك الـسانجوانة، وعلاوة على ذلك فالأشعار"هذه هى روح ابن البلد الإلومـان الـذى يغنـى السانجوان **Este en el indio de ilumen, el que canta sanguanuto**" هى ترجمة تقريبية أولية للنص الأول، وقد ذكر لى جالو أن محطة إذاعية كبرى قد حثته أن يخرج نصا موازيا بالإسبانية. وقد شاركت بعض الـسانجوانات التى كتبها مثل "أنطونيو موكشوه **Antonio Mocho**"، وروزيتـا أنـدرانجا **Rusita Andranga** فى تجـسيد خـصائص البـلاد الـصافية. وهاتـان السانجوانتان، مع إلومان تيو، قد ظهرت تسجيلات تجارية بعنـوان"إلينيتـا كوندى **Elenita Conde** " لكونجونتو إلومان **Conjunto Ilumain**، وقد تـم تسجيل الكاسيت الأصلى فى أوتافالو **Otavalo**، وتم إنتاجه على نطاق واسع للجماهير فى بوجوتا – كولومبيا، قبل ١٩٩٠ بقليل.

وفى وادى أوتافالو، سنجد أن سانجويتا المرتفعات الأكوادورية الشمالية تضم الكثير من ممارسيها إلى جانب إيرفين ورافيـل، وسـيجوندو جـالو،

وزملائه فى فرقة إلومان **Conjunto Iluman**، ومئات من موسيقى الكوتشا، كما يمكن سماع السانجوانا أيضًا فى منـــاطق الــسكان الهجــين الميــسيزو **Masliso**، وعلى مسيرة عدة ساعات حتى الطريق الأمريكى الـــسريع **Pan American** فى اتجاه حدود كولومبيا، فى تجمعات أفرو إكوادورية. والدرس المستفاد هنا هو أن الموسيقى الإقليمية البارزة يمكنها أن تتخطى الحــواجز العنصرية والثقافية وأن ترسخ لوجودها فى المنطقة، فى صيغ ثقافية متباينة. ولنتفحص الآن أحوال الموسيقيين صعودا فى تشوتا **Chota**.

الموسيقى الأفرو إيكوادورية فى وادى نهى تشوتا Chota River

فى ٧ أكتوبر ١٩٧٩، التقيت(لحسن حظى) عازف الجيتـــار الممتـــاز جيرمان كونجو **German Congo** فى فرقة"الروندادور **Rondador**"]مثقال مزامير بان **Pan Pipe** إيكوادورى من ذوات الرتبة **Rank**(صـــف أنابيـــب لواحدة) فى إحدى حفلاتهم فى إيبارا **Ibarra**، عاصمة محافظة إيمبـــابورا، وقد دعانى جيرمان لزيارته وأشقائه الموسيقيين فى وادى تشوتا. وبعد ذلـــك بعدة شهور فى ١ مارس ١٩٨٠، توجهـــت مـــع زوجتـــى جـــانيس **Janis** وصديقى دون فاليريو **Don Valerio** فى رحلة إلى تشوتا. وكانت تلك هى الأولى من عدة زيارات إلى تشوتا وأيبيريا، فى عام ١٩٨٠، ومرة أخرى فى عام ١٩٩٠، وفيها ركزت بحوثى على القدرات الموسيقية الثريـــة للأشـــقاء كونجو، وزميلهم ميلتون تاديو **Milton Trade** وأحد أعضاء فريقهم (شيختر **Schechter 1994**).

وعندما نفكر فى المناطق الأمريكية اللاتينية المكتظة بالسكان الأفرو أمريكيين، عادة مالا تخطر الإكوادور على البال. إلا أنه رغم أن ٢٥% من السكان من ذوى الأصول الأفرو إيكوادورية **Afro Ecuadorians**. وهم يتركزون بقوة فى محافظة الإيزميرالداس **Esmeraldas** الساحلية، التى تجاور محافظة الأيمبابورا. وقد وصل أوائل الإفريقيين إلى الإكوادور فى القرن السادس عشر، وبعدها جلب المبشرون الجيزويت أعدادًا كبيرة من العبيد الأفارقة. للعمل فى الزراعات على الساحل وفى المرتفعات المركزية: وكان من الصعب الحصول على عمالة من بين الأهالى الأصليين فى بعض المناطق، كما كان العمال لا يرغبون فى الخدمة كعبيد فى مناطق أخرى، أما الجيوب الصغيرة نسبيًا، والتى تضم حوالى خمسة عشرة ألفا من الأكوادورين من أصول إفريقية فى وادى تشوتا، وتضم ما بين عشرة آلاف وخمسة عشر ألفا من القرى الصغيرة، فأصولها غير معروفة على نحو مؤكد. والرأى الأكثر قبولاً هو أن الأكوادوريين الأفارقة فى وادى تشوتاهم سلائل العبيد الذين استقدمهم الرهبان الجيزويت للعمل إلى مزارعهم فى المرتفعات (ليبسكى **Lipski 1987 :157-58**).

وخلال عقد الثمانينيات والتسعينيات كان أشهر الموسيقيين فى وادى تشوتا هم المؤلفين وعازفى الجيتار والمغنين جيرمان **German**، وفابيان **Fabian**، وإيلوتيرو كونجو **Eleuterio Congo** ، وزميلهم ميلتون تاديو **Milton Tadeo** ومنذ سبعة وعشرين عامًا، كانوا يقدمون إبداعاتهم فى الغالب فى قريتهم"كاريوبلا **Canpuela**، وبحلول التسعينيات كانوا قد حققوا

شهرة كبيرة على المستوى الإقليمى من خلال حفلاتهم المنتظمة فى نهاية الأسبوع، وذلك فى نطاق القرى المحيطة على الساحل، فى كولومبيا المجاورة. وفى أكتوبر ١٩٩٠ أصدروا ستة تسجيلات خلال سبع سنوات. وفرقة الأشقاء كونجو **The Congo Brothers** " تمثل الجيل الثالث للمؤلفين العازفين فى عائلتهم.

وفى ٢١ أكتوبر ١٩٩٠- بعد عشر سنوات من عملى معهم للمرة الأولى(مارس ١٩٨٠)، قام فريق مكون من فابيان، جيرمان، وإليوتيريو كونجو مع ميلتون تاديو، وزميلهم أرموندو ميندير ليون (على آلة الجويرو **Guiro**)، بأداء أغنية "مى جوستا لا ليتش **Me Guta La Leche** " (أنا أحب اللبن)، التى نسمعها هنا على القرص المدرج ٤، تراك ١٢. وفى ذلك الوقت ظهرت الفرقة تحت اسم **Grupo Ecuador de los Hemans congo y Milton Tadeo** (فرقة الإكوادور للإخوة كونجو وميلتون تاديو).

القرص المدمج ٤:١٢

فى جوستا لا ليتش **Me junta la leche**(أنا أحب اللبن) (٢:٣١) يؤديها جيرمان كونجو **Gevman Congo** ، جيتار ليد(الريكونتيو (٢٤)**Riquinto**)، وغناء كل من فابياف كونجو، وميلتون تاديو(يعزفون الجيتار أيضا)، اليتوريو كونجو يومبا **Bomba** إرموندو مينديز ليون، جويرو **Guiro**. تسجيل ميدان ايمبابورا، الاكوادور اكتوبر ٢١- ١٩٩٠

---

(١) نوع من الجيتار الإسبانى له ستة أوتار من النيلون- الترجم.

وقد قمنا بالتسجيل فى أحد مقار الحزب قرب منزل جيرمان، بجوار العاصمة الإقليمية إيمبامبورا "إبارا **Ibarra**". وقد لعب جيرمان الجيتار الليد (ريكوينتو **Requinto**)، وكل من فابيان وميلتون على جيتار مصاحبة مع الغناء الثنائى، أما إليوتيريو **Eleuterio** فقد كان يعزف البومبا **Bomba**، وهى طبلة مزدوجة الرأس لمنطقة تشوتا، ويمسكها العازف بين ركبتيه ويدق عليها بيديه؛ وعزف"إيرمنادو مينديس ليون" على الجوبرو **Guiro**، **Sctapen** (انظر التشكيلة ٩-٩،١٠-١١)



شكل ٩-١٠

فرقة "مجموعة الإكوادور هيرمانوس كونجو أى ميلتون تاديو **Euador de los Hermamos congo y Melton tadeo**"

فى الصف الخلفى من اليسار إيرمندو منديس ليون **Ermundo Mender Leon** ويعزف الجويرو **guiro** المعدنية، جيرمان كونجو **Geman congo** يعزف الريكونتو **requinto**، وميلتون تاديو **Milton Tadeo** جيتار، فابيان كونجو **Fabian congo** وفى الصف الأمامى إلتوتيريو كونجو **Eleutanio Congo**، ويعزف على البومبا **Bomba** – إمبابورا **Imba Bura** – الإكوادور– ١٩٩٠.



شكل ٩-١١

من اليسار أليوتريو كونجو، ميلتون تاديو، فابيان كونجــو، جون شيختر جيرمان كونجو، وإيرموندو مينــديز ليــون – خارج منزل حيرمان كونجو- إمبــابورا – الإكــوادور – ١٩٩٠.

وفى تلك السانجوان، نجد نفس العبارات ذات الثمانى ضربات والإنشاء ثنائى الكوبلية **Double-Couplet Structure** للــنص، فــى أغنيــة "مويــنو مويارى وارميجو **Muyu Muyari Warmigu**، وهى سانجوان من الكونيشا، والتى تم أداؤها فى عام ١٩٩٠ فى وادى أوتا فقــالو **Otavalo** علــى بعــد ساعتين نزولا على الطريق السريع من نهر تشوتا، المكان الــذى تقــع فيــه القرية الأم كاربويلا **Carpuela**. ورغم أن الإنشاء مزدوج الكوبليه ونــبض الإيقاع المشابه فى تلك الموسيقى (ومن السهل للمرء أن يــرقص ســانجوان

الكويتشا على إيقاعات أغنية) "من جوستا لا ليتشى **Me Gusta La Leche** " (إنى أحب اللبن)، إلا أنها ليست سانجوان كويتشا، رغم كونها سانجوان (انظر دليل الاستماع بانتباه).

مى جستا لاليتش Me Gusta La Leche

(إنى أحب اللبن)

القرص المدمج ٤: ١٢

قراءة العداد	التعليق	الأشعار الغنائية	الترجمة
0:00	جيتار ريكوينتو يعزف موتيفة استهلالية a (مرتين)، ثم		
0:10	موتفية استهلالية b (مرتين)، ثم		
0:20	موتفية استهلالية c (مرتين).		
	كل موتفية بطول ثمان ضربات نوار Quarter- Note		
المقطع الشعرى (كوبليه مزدوج)- عبارة A			
0:29	غناء يصاحب العبارة A، اللحن الرئيسى	Me gusta a la leche, me gusta	إننى أحب القهوة، إننى أحب القهوة

	للسانجوان	el cafe'	
		Pero mas me gusta lo que tiene usted	إلا أننى أحب ما تحبة أكثر
		Me gusta la leche, me gusta el cafe'	إننى أحب اللبن، أننى أحب اللقهوة
		Pero más me gusta lo que tiene usted	إلا أننى أحب ما تحبه أكثر
المقطع الشعرى،(كوبليه مزدوج)- عبارة A			
0:38	كونترابونط من الريكوينتو Requinto يضاف إلى لحن غنائى فى عبارة A (اللحن الرئيسى)	Aśi negra linda de mi corazon,	كم هى جميلة المرأة السوداء وقريبة إلى قلبى
		Cnando yo te veo, me muero de ilusion	عندما أراك، يفيض قلبى التوقعات.
		Asi negra linda de mi corazon,	كم هى جميلة المرأة السوداء القريبة إلى قلبى

		Cuando yo te veo, me muera de ilusión	عندما أراك، يفيض قلبى بالتوقعات.
فاصل على الجيتار الريكونيتوRequinto			
0:48	الجيتار الليد مع المجموعة. يعزف الليد موتيفه c من الاستهلال مرتين.		
المقطع الشعرى ٣ (كوبليه مزدوج) – عبارة A			
0:58	كونترا بونط من الريكونتو يضاف إلى اللحن الغنائى فى عبارِة A (اللحن الرئيسى.	En esta Cuaresma no me confeśe porque en viernes Santo yo me enamoré En esta Curesma no me confese. Porque en viernes Santo yo me enamoré.	وفى أثناء هذا الصوم الكبير Lent لم أذهب للاعتراف وقعت فى الحب فى أثناء هذا الصوم الكبير لم أذهب للاعتراف لأننى، فى يوم الجمعة الحزينة وقعت فى الحب.
تكرار المقطع الثانى			
1:08	غناء مع كونترا بونط من الجيتار الريكونيتكو		
فاصل آلى			
1:18	تؤدى المجموعة عبارتين B جديدتين		
1:27	يكرر جيتار الريكوينتو "لجيرمان موتيفات الاستهلال".		
تكرار المقطع الشعرى الثالث			

1:57	تعود أصوات الغناء مع كونترا بونط من الريكوينتو
تكرار المقطع الشعرى الثانى	
2:06	أصوات غناء مع كونترا بونط الريكوينتو
تكرار كونترا بونط الريكوينتو	
2:16	الجيتار الليد مع المجموعة. يؤدى الجيتار الليد موتيفه C من الاستهلال مرتين
كادنسا Cadence (قفل) الختام	
2:26	تؤدى المجموعة مع جيتار الليد إيقاعات ميلودية (فى مقام المقر الصغير Minor Home Key) وهناك تلاوة سردية من جون شيختر John Schechter: نحمدك اللهم Gracias.

فى المقام الأول ليس لدينا إيقاع متساو واضح فى العبارات: فالنقرات الأربع الثانية ليست متماثلة هنا مع النقرات الأربع الأولى، كما فى **Beats** سانجوان الكويتشا. وإذا ما تفحصنا المقطع الشعرى (بدءًا من إننى أحب اللبن **..Me Gusta La Leche**) سنجد الآتى:

الضربات الأربع الأولى: ٤ من $\frac{١}{١٦}$ النوتة[١]/ ٢ من أثمان النوتة[٢]/ ٤ من $\frac{١}{١٦}$/ ربع نوتة **Quarter**[٣].

---

(١) دوبل كروش ــ المترجم.
(٢) كروش ــ المترجم.
(٣) نوار ــ المترجم.

الضربات الأربع الثانية: ٤ من ١/١٦ النوتة ١/ ١/١٦ – ١/٨ – ١/١٦ – ١/٨ و ٢ ١/١٦/ ربع.

إن ذلك لشيء مدهش، ففى ذلك النوع من أنواع الموسيقى الذى تتقاسمه ثقافتان متجاورتان، الكويتشا **Quichua** والأفردايكودورية **Ecuadorian African**، نجد أن هناك إيحاءات بوجود تساو إيقاعى **lsarhythm**، فى الضربة ٥ هو نفسه فى الضربة ١ (٤ من ١/١٦ من النوتة، والضربة ٨ هى نفس الشئ كالنقرات ٤ (ربع النوتة (نوار)، ويأتى التشعب **diversion** مع الضربات ٦و٧. فالنقرة ٦ هى ١/١٦ – ١/٨ – ١/١٦ . والعين الفاحصة والأذن الحساسة لبعض الموسيقيين ستجعلهم يتذكرون أن ذلك التشظى الإيقاعى **Rhythmic Fragment** الصغير: ١/١٦ – ١/٨ – ١/١٦، كان علامة **Morker** إيقاعية لسانجوان الكويتشا. وهنا نجده أيضًا فى سانجوان أفرو إيكوادورى. ونجد أيضا أن النقرة ٧ (١/٨ و ٢ ١/١٦) قريبة من الضربة ٣ (٤ ١/١٦) رغم اختلافهما. وإذا ما تأملنا المقطع الشعرى ٣ للحظة (فى هذا الصوم الكبير **En Esta Cuaresmá**...) ، سنجد أن النقرة ٦ المميزة تسبب سنكبة **Syncopation**، مما يؤكد النوتة ١/١٦ الرابعة وهى نقرة ضعيفة. وبذلك فهى تعضد الحافز الإيقاعى **Rhythmic Drive**: وسانجوان الكويتشا لم تستخدم على الإطلاق، فى تجربة، مثل تلك النبرة الضعيفة و السنكبة (الترخيم **Syncopation**).

وفى المقام الثانى، لدينا الكونترا بونط الرائع (لحن وإيقاع مستقل) للجيتار "الليد **Lied**" الذى يعزفه جيرمان (الريكو ينتو **Requinto**)، والذى

يوفر نسيجا ممتازا، وعمقا وثراءً للموسيقى ــ وهو ما يشير إليه غالبًا موسيقيو التشوتا Choto باسم دولزورا Dulzura (حلاوة، عذوبة) (شيختر Shechter 1994 ت:٢٩٣)، وتعد أغنية Me Gusta La Lecha (إنى أحب اللبن) ثراء موسيقيا لمنطقة الحدود الأفرو إيكوادورية، بالقرب من منطقة كوينتشا ثقافية رئيسية، فى نطاق أمة تتحدث الإسبانية. ومن ثم فهى تظهر لنا بوضوح سمات مهجنة Hybrid Traits: فنحن أمام ضرب من السانجوان محلى فطرى للأهالى الأصليين للكويتشا المجاورة، ورغم أنه هنا على سبيل الاستعارة ــ ومع التواءات فى العبارات الموسيقية، وتنويعات فى الإيقاع ووجود تفاصيل دقيقة Nuance، وعذوبة للركوينتو Requinto Dulzura ــ أصبح هذا السانجوان وكأنه شىء فريد للتشوتا Chota.

ظاهرة فرقة الأنديز فى الخارج

بحلول عام ١٩٩٠ كانت شهرة فريق الإخوة كونجو Congo وميلتون تاديو Milton Tadeo قد طبقت الآفاق ودفعتهم إلى القيام بجولات فى أنحاء الإكوادور وكولومبيا وظهروا فى حفلات عديدة كمحترفين، وفى برامج تليفزيونية أيضا (شيختر ١٩٩٤ب : ٢٨٨). وكان سيجوند "جالو" ميجوا وزملاؤه الكويتشا فى جولات أوروبية. وتمثل فرقة "Conjunto Illuman" الآن على نحو خاص ظاهرة مترامية الأطراف، سواء فى منطقة الأنديرا أو ما وراءها؛ وذلك من خلال فرقة متجولة من الأنديز وعولمة موسيقات تلك المناطق (الأنديز). أما الفرق الإكوادورية الأخرى التى تركز على الكويتشا

أو مِوسيقات "النويفا كانشون "Nueva Cancion" (الأغنيــة الجديــدة) فقــد ضمت إليها نياندا ماناتشى Nanda Manachi (كويتشا: دلنى على الطريــق Lend Me The Way، 1977، 1972، 1983) ؛ والكونجنتو إنديجينا بيجوس Conjunta Indigena Peguche (إسبانية: إنديجينيا Indigena فرقــة مــن قرية بيجوش Peguche) [قرب أوتافالو 1977 Otavalo] ، وجاتارى Jatari (كويتشا: استيقظ Get Up ــ ١٩٧٨). وقد كان للألبومات المعدة جيدًا التى أصدرتها "نياندا ماناتشى" على نحو خاص تأثير كبير على عمليات التنقيــب عن الثقافة الموسيقية للشعوب المتحدثــة بالكويتــشا فــى إقلــيم إمبــابورا Imboabura.

وفى وادى أوتافالو فى أمبابورا، نجد أن تاريخ فرق الكوينشا يعود إلى الأربعينيات والخمسينيات على الأقل، وقد بدأ فى الانتشار فــى الــسبعينيات (مايش Meisch 1977..)، انظر أيضًا مايش[1] (Meisch 2002: 133-34). وقد أكدت فرق من أمثال نياندا ماناتشى، وكونجنتو إينديجينا "بيجوش" فــى نوتاتهم الخطية Linear Notes فى ألبوماتهم على الدور المركزى للموسيقى كتعبير عن القيم الفطرية المتأصلة Indigenous، وكذا لدورها فــى إعــادة البعث الثقافى فى (لغة الكويتشا الأصلية فى السبعينيات) ــ (مايش Meisch 1977: 2001").

(١) لين مايش Lynn Meisch: أستاذة فى قسم الأنثروبولوجيا ــ كلية سانت ماريــا (School Liberal Arts) ــ كاليفورنيا ــ المترجم.

وتبدو نهضة الفرقة الموسيقية للكويتشا فى وادى أوتافالو واضحة من قائمة "لين مايسن **Lynn Meisch**" التى رصد فيها العديد من التسجيلات على أسطوانات **Long – Playing** من عام ١٩٧٠ حتى ١٩٨٦ ـ وقد تم تسجيلها كلها تقريبا فى الأكوادور واحتوت على موسيقى إكوادورية (نفس المرجع السابق ٢٠٥-٦).

وفى عام ١٩٩٠، وفى نفس ذلك الوادى الأخضر الممتد، كان المراهقون والشباب يشاركون بنشاط فى صناعة الموسيقى. ففى إمبابورا، كانت إحدى المحطات الإذاعية تقيم مهرجاناً سنويا للفرق الموسيقية، وكان متاحا لكل فرق المناطق الريفية المجاورة كى تشارك، حيث تؤدى كل منها أغنيتين فى الإذاعة. وفى يوليو ١٩٩٠ قدم هذا الماراثون الموسيقى ما يكفى من الفرق التى ظلت تعزف لمدة اثنتى عشرة ساعة متواصلة.

وقد أتاحت ممارسة الموسيقى وسائل مهمة للتواصل الاجتماعى بين شباب الكويتشا، الذين كانوا قد توقفوا منذ ذلك الوقت عن استكمال دراساتهم ووجدوا أنشطة اجتماعية ضئيلة أمامهم، فى الفرق الريفية فيما عدا رياضة الكرة الطائرة. وستسمع مراهقى الكويتشا وهم يتمرنون فى مثابرة فى عطلات نهايات الأسبوع ويؤدون السانجوان التقليدية ضمن أفراد الفرق وهم على غرار أقرانهم فى الولايات المتحدة، غالبا ما يؤدون مؤلفاتهم الشخصية.

وقد شهدت التسعينيات انفجارا لتلك الموسيقى، عندما ترك الموسيقيون من وادى أوتافالو وطنهم الأم بحثًا عن قاعدة أكثر رحابة من المستمعين فى

أنحاء العالم. وقد وثقت لين مايش (١٩٩٧، ٢٠٠٢) تلـــك الظـــاهرة بدقـــة وبالتفصيل، حيث لاحظت أن موسيقى الأوتافالو [والتى يؤديهـــا موســـيقيو الكويتشا من أهل المنطقة الأصلية] قد اكتسبت الآن صفة العولمة، وأصبحت جزءًا من الكيان الموسيقى العـــالمى **World Beat** يـــؤثر فـــى موســـيقات الآخرين، بما قدمته من أنواع السانجوان التى بـــدت كـــشعارات للموســـيقى الإكوادورية (١٩٧٧: ٢١٧). وقد كانت العوائد الإقتصادية الكبيرة فى الواقع حافزًا لكثير من أفراد فرق الكويتشا فى الإمبابورا لكى يتحولوا إلى مهاجرين انتقاليين **Transitional Migrants** (المرجع الـــسابق ٢١٨)، أو مهـــاجرين طوروا وحافظوا على علاقات متعددة ــ عائليـــة، اقتـــصادية، اجتماعيـــة، تنظيمية، دينية، وسياسية ــ والتى اجتازت الحدود.. [مؤدية إلى] تـــضاعف المشاركات.. فى كل من الوطن، والمجتمعات المضيفة (باش **Bach**، شـــيللر **Schiller**، وبلانك **Blanc 1994: 7**). واليـــوم يـــسجل موســـيقيو الكويتـــشا إسطوانات مدمجة ولـــيس أســـطوانات **(LPs) Long Play**، ومعظـــم تلـــك الأسطوانات المدمجة يجرى تسجيلها خارج الإكوادور، وتضم نسبا كافية من الأغانى الإكوادورية والأنديزية إلى جانب أغان أخرى ليـــست إكوادوريـــة (مايش ١٩٩٧: ٢٥٣ ــ ٥٥).

ولا يدهشنا أن الصوت الصادر من الأنديز **Andean Sound**، على حد قول الموسيقولوجى الإثنى البوليفى جيلكـــا وارا سيـــسبيدس **Gilka Wara Céspdes**، فى طريقه لأن يصبح جزءا من المشهد الـــصوتى **Sonic Scene** من أوروبا حتى اليابان (١٩٩٣: ٥٣). وعلاوة على ذلك، فالموسيقيون من

وادى أوتافالو (الكوينشا) ينتشرون فى كل مكان يعزفون موسيقاهم فى المتاجر الكبرى **Malls**، وعلى النواصى، وفى المهرجانات الموسيقية، وفى قاعات الكونسير، والنوادى فى جميع أرجاء القارات الست، كما يسجلون ويبيعون موسيقاهم فى المحلات حول العالم (مايش **Meisch 1997: 243**). وإذا كان صناع النسيج من أهالى الأنديز الأصليين يبيعون منتجاتهم من البطاطين والأوشحة والعباءات **Ponchos** منذ خمسين عاما حول العالم، فقد تغيرت السلعة الآن (إلا أن النوازع الفطرية للبيع تظل موجودة)، من الصوف إلى الكاسيت والأسطوانات المدمجة الخفيفة، وفى مقطوعات رقيقة تؤديها آلات الزامبونيا **Zamponia**) الخيزران، وآلات الكينا **Kenas**. وكما صرح أحد الموسيقيين من وادى أوتافالو، واسمه "هيكتور ليما" **Hector Lema** للين مايش قائلاً (١٩٩٤) "..لدينا طريقتان لكسب أرزاقنا فى أى مكان: الموسيقى ومبيعات المشغولات الفنية "أرتسينياس" **Artesenias'' 1997: 187**)). وبصورة دقيقة، وفقد ظهرت فرق وادى الأوتافالو الكويتشا فى كندا بمناطق تجمعات بقايا الهنود الحمر المعروفة باسم **First People Powwows**[1] والولايات المتحدة، وفى المهرجانات الشعبية فى بولندا، وواشنطن د.س وعلى نواصى الشوارع، وفى الطرق السياحية **Thoroughfares**، وأيضًا فى محطات المترو تحت الأرض فى كويتو

---

(١) وأيضا **Pau Wau** لفظ يطلق على تجمعات بقايات الأهالى الأصليين فى أمريكا الشمالية والكلمة مشتقة من لهجة قبيلة الهنود الحمر الناراجانسيت **Narragansett** بمعنى القائد الروحى **Spiritual Leader** والبوبو الحديث عبارة عن تجمع راقص غنائى يتم من خلاله أنشطة اجتماعية، وقد يستمر لمدة ٣ أيام – لتمجيد ثقافة هنود أمريكا الحمر – المترجم.

Quito، ونيويورك؛ سان فرانسيسكو، فلورنسا، موسكو، مونتريال، باريس، إشبيليه، قرطبة، ومدريد، من بين أماكن أخرى عديدة (١٩٩٧: ٢٤٣).

ومما لا شك فيه أن الولايات المتحدة تلعب دورًا حيويا فـــى المـــشهد الدولى لموسيقى الأنديز، فمنذ حوالى ثلاثة عشر عاما مضت ظهرت فرقـــة "أموتا **Amauta**"، ومقرها سياتل، وضمت موسيقيين شيليين وبوليفيين لأداء الموسيقى بآلات تقليدية الأنديز وظهروا فى مهرجـــان الحيـــاة الفولكلوريـــة الشمال الغربى من سياتل، كما كانت فرقة **Condor** فى مدينة كـــورفاللـــيس **Corvalllis** بولاية أوريجون، مكونة من خمسة موسيقيين محترفين ممن تلقوا تعليما أكاديميا فى الأرجنتين، وبيرو، والمكسيك، وقد ركزت الفرقـــة علـــى الموسيقات التلقيدية للأنديز. وهناك أيـــضا فرقـــة "أنـــدانزاس **Andanzas**" (بالإسبانية التجوالات **Wanderings**)، التى كانت تعزف موسيقى لمختلـــف التقاليد الأمريكية اللاتينية إلى جانب موسيقى شعبية من منطقة الكاريبى، وقد ضمت تلك الفرقة المكونة من أربعة عازفين، وقامت بجولاتهـــا الواســـعة، وضمت أعضاء من الأرجنتين، بوليفيا، والمكسيك، عـــلاوة علـــى عـــازف هارب تلقـــى تـــدريبا كلاســـيكيا فـــى الولايـــات المتحـــدة. والأنـــديزمانتا **Andesmanta** (فى لغة الكويتشا: فى منطقة الأنديز)، هى فرقة من موسيقى الإكوادور يقدمون موسيقى تقليدية من منطقة المرتفعات فى الإكـــوادور ـــ ومنها السانجوان، إلى جانب موسيقات شعبية من أمريكا الجنوبيـــة بـــصفة عامة، وقد قدمت عروضها فى قاعة كـــارنيجى **Carnegie Hall**، ومتحـــف الميتروبوليتان للفن. ومن ضمن الفرق الأنديزية التى رسخت لها مكانة كبيرة فى الولايات المتحدة فرقة سوكاى **Sukay** (فى اللغة الكويتشية بمعنى حفـــر أخاديد عميقة **Furrows** فى خطوط مستقيمة، أو إطلاق صفير موســـيقى)،

وقد تكونت تلك الفرقة فى الأصل عام ١٩٧٤، وبحلول عام ١٩٩٤، وكانت قد أصدرت حوالى ثمانية ألبومات، مع إقامة حفلات فى مركز لينكولن وشاركت فى مهرجانات موسيقية رئيسية (روس **Ross 1994: 19-24**). (يمكنك الاطلاع على قائمة من التسجيلات المختارة لتلك الفرقة، وفرق أخرى من منطقة الأنديز، انظر مايش **Meisch 1977: 257-65**).

كان إدمون بادو **Edmond Badony** السويسرى أحد المؤسسين المشاركين لفرقة سوكاى **Sukay**، وكان يجيد العزف على عدة آلات موسيقية (كما كان يصنع الآلات الموسيقية أيضا). وقد كون مع عازفة الفلوت والإيقاع فرانكى فيدال **Francy vidal** (وصفت نفسها بأنها إحدى بنات جيل ثامن فى كاليفورنيا **Californiana** له جذور فى المكسيك وأوروبا **(Vidal n.d)**، عام ١٩٨٥ ثنائيا موهوبا اتخذ من كاليفورنيا مقرا له واتخذ من لفظ "تشاسكيناكاى **Chaskinakuy**" (لفظ كويتشا بمعنى يعطى ويستقبل، يدا فى يد، من بين كثيرين) اسمًا لذلك الثنائى.

وقد وصف ثنائى شاسكيناكاى إدمون وفرانكى كزوج وزوجة، بأنهما قد كرسا نفسيهما لإحياء الموسيقى **Dedicated Revivalists** (شكل ٩ــ١٢). ويغنى الاثنان بالإسبانية والكويشا، كما يعزفان على أكثر من خمس وعشرين آلة شعبية من منطقة الأنديز (وهى آلات نادرًا ما تسمع خارج مرتفعات الأنديز مثل الهارب البيروفى (بل إن إدمون يستطيع أن يعزف تلك الآلة، فى بعض المناسبات، فى وضع مقلوب، على غرار الوضع الفريد للهارب البيروفى فى المواكب الاحتفالية التى تؤدى فيها الترانيم الشعبية)، والفلوت المصنوع من عظام البجع، وترومبيتات طويلة مستقيمة، والزامبونيا المزينة

بريش النسر الأمريكى **Condor**، والبوتوتو **Pututu** (فى اللغــة الكويتــشية ترومبيت المحارة **Conch Trumpet**).



شكل ٩-١٢

الثنائى تشاسكيناكاى Duo Chaskinakuy

يونيه ١٩٩٢.

ظهر ثنائى تشاسكيناكاى فى حفلات ومهرجانات، وألقيا سلــسلة مــن المحاضرات فى الجامعة، والمعاهد الدراسية فى ثماني عشرة ولاية أمريكية، وفى كندا وسويسرا. وقد حصلا ثلاث مرات على منحة ثقافية متعــددة مــن مجلس الفنون فى كاليفورنيا. وقد مثلا المجلس فى ستة مواسم مــن خــلال جولات ثقافية وتقديم البرامج. وللثنائى تسجيلات موســيقية تحمــل اســمه:

A Flor de Tierra[1] (٢٠٠٢)، وكوسيــشا[2] Cosecha، [١٩٩١، ١٩٩٣] موسيقى الأنديز Music of The Andes (١٩٨٨). ويعود الثنائى بين كــل حين وآخر إلى منطقة الأنديز لمواصلة بحوثهما حول الموســيقات الريفيــة والمهرجانات. وتعكس تسجيلاتهما للموسيقا فى منطقة الأنديز تلك التوليفــة المدهشة للموسيقى عندما تؤدى فى ثنائى، واهتمامهما الدقيق بكــل تفــصيل أسلوبى يتطابق مع كل موسيقى إقليمية ذات نوعيــة خاصــة: التــدعيمات الهارمونية Harmonic Underpinning، الخطوط الميلودية، والتنويع فــى الطبقة Inflections، جرس الصوت الغنــائى Vocal Quality، وصــياغة العبارة الموسيقية[3] والتوكيد الإيقاعى Rhythmic Accentuation. ولنستمع الآن إلى تسجيل تشاسكيناكاى لأغنية شعبية من بيرو Wayno بعنوان "حب مستحيل Amor Limposible " – القرص المدمج ٤، تراك ١٣.

القرص المدمج ٤: ١٣

"حــب مــستحيل" (2: 31) Amor lmposuble أغنيــة شــعبية مــن بيــرو Wayno. أداء تــشاسكيناى Chaskinakuy. إدمــون بــادو Edmond Badou على الهارب، وغناء فرانسى فيدال Francy vidal مع العــزف علــى آلــة الجــولبى Glope. موســيقى الأنــديز لتشاسكيناكاى – قــرص مــدمج كوسيتــشا Cosecha – الهندســة الميكــساج: هوفمــان Haffmann – الطبع بمعرفة برايــان والــدر Brain walder فى اســتوديوهات هوفمــان. غرب كاليفورنيا – ١٩٣٣.

---

(١) زهرة الأرض ــ المترجم.
(٢) الحصاد ــ المترجم.
(٣) يضم مصطلح صياغة العبارة الموســيقية Phrasing عمليــة تجميــع النغمــات وضبطها فى عبارة Phrase أو مقطع موسيقى، حيث تحمل معنى وصيغة محددة، إلى جانب أنها تبدو ذات تأثيرها جمالى، ويضم المصطلح أيــضا إبــراز الظــلال والفروق الدقيقة Nuances فى الدرجات وشدة الصوت والسرعة ــ المترجم.

وفى تلك المقطوعة، تستمع إلى النوع الثانى من الهارب الريفى فى أمريكا اللاتينية، وقد سمعت من قبل السانجوان الإكوادورية، والآن الوينو **Wayno** البيروفية **Peruvian**. ويمكننا ملاحظة أربعة أوجه تماثل مع "للمويو مويارى وارميجو **Muyu Muyari Wasmigu**" (عودى يا امرأتى الحبيبة)، السانجوان التى يؤديها إرفين ورافايل: فأولا: سنرى كيفية استخدام الهارب وهو الآن آلة مصاحبة للأغنية الشعبية البيروفية **Wayno** (جنوب الأنديز) وفى مقطوعة نشطة، ثم كمصاحبة لابنة عمتها السانجوان (من شمال الأنديز)، وثانيا: تسمع ما يعتبر الآن ثنائية مقامية **Bimodality** مألوفة، باستخدام المقام الصغير **Minor** ومقامه القريب الكبير **Relative Major** – وهما هنا سى صغير/ رى كبير. وعلاوة على ذلك، حيث ترتاد الإفادات اللحنية **The B Statements B** فى أغنية "مويو **Muyu**" لإرفين ورافايل منطقة النغمة تحت المسيطرة **Subdominant** للمقام الكبير القريب (كما يحدث فى السانجوان الأخرى الكاساكارون **Cascaion**) لإرفين، شيختر **Schechter 2002: 411**). وبالمثل، فإن أغنية"حب مستحيل **Amor Impossible**" لإدموند وفرانكى تستخدم مقام صول كبير، وهو تحت المسيطر لقريبه الكبير رى. وثالثا فإن من يمتلكون أذنا موسيقية حساسة سيلاحظون أن الإيقاع المسمى جولبى **Golpe**، أو كاجونيو **Cajoneo**، على صندوق الهارب، يمكن سماعه فى عدة دول من أمريكا اللاتينية، بما فيها بيرو ورابعا: وأخيرا، فنحن الآن مطلعون على موتيفيتين إيقاعيتين متميزتين. وموتيفات السانجوان الإكوادورية تدور حول النوتات ١/١٦ ١/٨ ١/١٦، أما الوينو **Wayno** البيروفية (الجولبى **Glope**) فتدور حول شىء قريب من ١/٨ واثنتان من ١/١٦ من النوتة، وتلك الأنماط، أحيانا ما تكون قريبة من ثلاث ثلثيات **Triplets**، وهى فى نفس الوقت الميزان الإيقاعى الثابت القريب **The Near - Invariant Rhythmic**

Signature[١]ــ للوينو Wayno. (يمكنك أن تجد مناقشة مستفيضة للتاريخ، والتنوع الإقليمى، وسمات موسيقية أخرى، ومادة شعرية للوينو Wayno وفى روميرو Romers ١٩٩٩: ٣٨٨٠ - ٨٩).

ومرة أخرى، سنجد أن فى أداء أغنية "حب مستحيل" إثبات واضح لتأثيره الجارف، حيث استطاع إدمون الإمساك بالخاصية المميزة لأسلوب المصاحبة بالهارب فى بيرو، كما قبضت فرانكى على الحليات المميزة للعبارة، فى نوع من الانتقال النغمى (الإنزلاق النغمى) Portamento المميز، وركزت على الخاصية للمغنية البيروفية الى تؤدى الوينو Wayno.

ويوفر دليل الاستماع بانتباه نصا كاملا من "حب مستحيل" ويوضح البنية الإنشائية Formal Structure للوينو wayno البيروفية.

دليل الاستماع بانتباه

حب مستحيل Amor Impossible

القرص المدمج ٤: ١٣

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى	الترجمة
0:00	دخول الهارب		
0:05	تدخل آلة الجولى لتؤكد نمطا إيقاعيا طويل ـ قصير ـ قصير.		

(١) تلك التفصيلات لا تهم بطبيعة الحال سوى دارسى الموسيقى المتخصصين، الذين يمارسونها من خلال تعليم أكاديمى – المترجم.

المقطع الشعرى الأول ـ عبارة A			
0:13	الهارب والجولبى يؤديان اللحن الرئيسى	Es imposible de Jar de quererte,	من المستحيل أن أتوقف عن حبك.
	أسلوب غنائى مع تفصيل مميز لإخراج العبارة فى وجود انزلاق نغمى Portamento للوينو Wayno.	Es imposible de jar de amartey Este carino que yo a ti te tengo Es un carinoy verdadero.	من المستحيل أن أتوقف عن حبك. تلك العاطفة التى أكنها لك ... هى عاطفة طاهرة وصادقة
تكرار المقطع الشعرى الأول- عبارة A			
0:28	هارب وجولبى		
فاصل للهارب، آربيتال Arpital- عبارة A			
0:43	هارب		
المقطع الشعرى الثانى- عبارة A			
0:58	هارب وجولبى يعزفان الحن الرئيس	Icomo qusiera que	ما الذى أصابنى، حتى أتمنى الموت!

ما الذى أصابنى حتى أتمنى الموت بين ذراعيك!	Venga la muente!		
وربما تلك هى الطريقة التى أستطيع بها نسيانك	Icomo quisiera moriren tuo brazos!		
لأن كل حياتى أصبحت مستحيلة	Quizas aui podria olvidarte Porque, en mi vida, todo en imposible		
المقطع الشعرى الثالث- عبارة A			
أيه، حبيبى من(سانتا Santa) كروز Cruz، يا حبيبى	Ay, crucenito, amorcito mio	هارب وجولى يعزفان اللحن الرئيسى	1:14
أمنحك حبى...	Este carino te traigo y te digo		
وحتى بعد أن أوارى التراب يظل اسمى محفورا على صدرك	Nunque mi cuerpo Queda mi mombre grabado en tu		

	pecho		
المقطع المستوى الرابع- عبارة B			
إنهم يقولون، إن الموت يجلب معه النسيان	Dicen con la muerte se llega a olvidar,	الهارب والجولبى يعزفان لحنا فيه تباين Contrasting	1:29
ربما سنظل نتبادل الحب	Quiza's en la tumba		
ونحن فى غيابة القبر	Más nos amamos		
المقطع الشعرى الخامس- عبارة B			
إذا كان على أن أموت قبلك	Si muero primero	الهارب والجولبى يعزفان لحنا فيه تباين	1:37
سأنتظرك، هناك	Yo allá' te espero,		
وهكذا، نظل نحب بعضنا بعضًا إلى الأبد	Así para amarnos Eternamente		
فاصل للهارب دو دو- رى رى- مى مى- مى مى CC-DD-EE-EE			
يعزف الهارب عبارة دو جديدة مرتين.			1:56-1:46

1:57- 2:06	يعزف الهارب عبارة رى جديدة مرتين.
2:06- 2:27	يعزف الهارب عبارة مى جديدة أربع مرات.

وعلى ضوء ذلك، ستجد أن أغنية "حب مستحيل **Amor Imposible**" قد قدمت مثالاً للطابع الشعرى فى هذا الضرب من الأغانى فمعظم أغانى "الوينوس **Waynas**" ذات طابع غرامى **Amorous**. ورغم التنوع المهول للوينوس، فإننا نجد أن الكثير منها يصور حنينا (نوستالجيا) نحو حب ضائع (روميرو **Romero** ١٩٩٩: ٣٨٩)، ويسرى موضوع النوستالجيا بقوة فى الأغانى التى ظهرت على مدار العصور فى أمريكا اللاتينية(شنجر **Schechten**١٩٩٩أ-٢-٧).

ويتكون كل مقطع شعرى **Stanza** من أربعة أبيات. والمقاطع الشعرية الثلاثة الأولى تضم ١١ مقطعًا لفظيًا **Syllable** فى البيت، بينما المقطعان ٤و٥ بهما نمط من مقاطع الألفاظ ٦-٥-٦-٥.

والبينة الشكلية **Formal Structure** . للأغنية كما تم وضعها فى دليل الاستماع بانتباه على النحو التالى.

مقدمة **A - A - A - A - Á - A - B́ - CC - D - ÉE - ÉE**

ويناقشه راؤول روميرو **Raul Romero** (١٩٩٩: ٣٨٨ – ٩٠، ٤١٤- ١٥) الطابع والبنية الشكلية للوينو البيروفية وأحد أنواع البنى الشكلية،

التى يلاحظها، هى AABB (نفس المرجع السابق ٤١٤). وما نسمعه فى"حب مستحيل ما هو إلا تمدد واستنتاج بالاستقراء Extrapolation لتلك الصيغة فهناك جزء كبير من الأغنية تحتله العبارة A. التى تــرتبط مــع المقــاطع الشعرية ذات الأحد عشر مقطعًا لفظيًا Syllable، وفى توكيد أقل للعبارة B، التى ترتبط بدورها مع المقاطع الشعرية ٦-٥-٦-٥، ومن ثــم، تستكــشف العبارة، عند "إدمون" المقام تحت المــسيطر Subdoninant Key، والــذى يستمر حتى العبارة D، وتستقر العبارة الختامية على الدرجة الخامسة مــن السلم، حيث تطيل الوصول النهائى حتى نوتــة المقــر Home - Note أول درجة للسلم.

وأخيرًا سنجد أغانى الوينو Waynos، والسانجوان Sanjuanes للفرق الأنديزية- وأيضًا موسيقات "الأغنية الجديــد - نويــق كانــسيون Nueva Cancion"، قد مدت جذورها إلى جامعات الولايات المتحدة. وعلــى ســبيل المثال، ظلت جامعة تكساس فى مدينة أوستن تحفظ لسنوات بفرقة من منطقة الأنديز، ضمن فرقها الأخرى الأمريكية اللاتينية.

وقد بدأ ذلك التوجه فى عام ١٩٧٦ بفرقة النــويڤا كانــسيون Nueva Cancion (الأغنية الجديدة)، وهى توكوى أمارو Toqui Amon (مــابوتش Mapuche وكويتشا Quechu: الحية الكبرى)، وقد أسسها ريناتو إسبينوزا Renato Espinoza من شيلى، مع جريليرمو ديلجادو- ب.

Guillermo Delgado - P. واينريك (هنـــرى) كويفـــاس Enrique Cuevas من بوليفيا، ونستور لوجونيز Nestor Lugones من الأرجنتـــين، وأليخاندرو إسكندر كاردونا Alejandro Cardone من الولايـــات المتحـــدة. وفى جامعة كاليفورنيا، سانتاكروز، كان الطلبة يشاركون منذ ١٩٨٦ بالأداء فى فرق أنديزية متوسطة ومتقدمة تسمى فوتشر Voces (أصـــوات Voices فى الإسبانية)، وتاكى نان Taki Nan (فى لغة الكويتشا: طريـــق الأغنيـــة Song Path) على التوالى.

وتركز فرقة تاكى نان، التى سجلت كاسيت عام ١٩٩٢، وأســـطوانة مدمجة فى عام ١٩٩٨، على الموسيقى الشعبية التقليدية لمنطقـــة الأنـــديز، وذلك باللغة الإسبانية أو لغة الكوتشا، كما تركز أيضًا على موسيقات النوي؟ كانسيون (الأغنية الجديدة).

طلبة أمريكا اللاتينية وقد بدأت الفرقتان ككيان واحد/ بعشرة أعـــضاء من الطلبة عام ١٩٨٦، مع التركيز على الأنواع الإكوادورية من الموسيقى، ثم استقلت كل منها بذاتها عام ١٩٩١. وعلى مدار السنوات، اتخذت "تـــاكى نان" اتجاهين يركزان على برنامج جـــاهز Repertory أو تقـــديم بـــرامج متنوعة. وعند التركيز بعمق فى دراسة نقطة معينة، كانـــت الفرقـــة تؤكـــد الموسيقات الكولومبية، الأرجنتينية، والأفر جنوب أمريكـــا. وفـــى خريـــف ١٩٩٢ قامت الفرقة بتجهيز ست نسخ تسجيلات ميدانية من"إلو مـــين تيـــو (رجل من إلومين)". وقدمت تاكى نان أيضًا برامج مع تنويعات للموســـيقى التقليدية وموسيقى النويـــڤا كانسيونى. وفى كل واحد من تلك البرامج تقريبًا، منذ ١٩٨٩ وحتى الآن، قامت كل من تاكى نان وفوتشيز بتقديم موســـيقات

الزامبونيا فى جنوب الأندير- بما فيها الكـأنتو **Kantu** "كوتيريمونـا بـاك **Kutirimunapaq**". وخلال تلك السنوات حققت فرقة تاكى نان فائدة ضخمة من المساعدات اللغوية والموسيقية التى قدمها جويلليرمو ديلجـادو- ب **P- Guillermo Delgado**، وأيضًا من برامج والورش التعليمية التـى منحهـا تشاسكينا كوى **Chaskinakuy**، وأيضًا الموسيقى البيروفى هيكتور زابانـا **Hector Zapana**. (وللاطلاع على التفاصيل الكاملة لتطوير فرقـة تـاكى نان- التى تديرها الآن ديانا نيفيز**Diana Nieves**- انظر شيختر **Shechter 2003**).

وتقدم فرقة أكونكاجوا **Aconcagua**، فى جامعة فلوريدا **University Florida State** مؤلفات متنوعة من موسيقا الأنديز، وكان يقوم على إدارتها عضو **Alumna** (إسبانية- بمعنى طالب) من تاكى نان. كما يدير فرقة فينتو **Viento** فى بيركلى بكاليفورنيا تشاسكينا كوى، وتضم طلبة مـن بيركلـى وأعضاء من الجماهير. وكثيرًا ما تقدم عروضـها فـى المركـز الثقـافى **Lapen'a** فى بيركلى، وتركز تلك الفرقة على الموسيقا التقليديـة لجنـوب الأنديز لآلة الزامبوينا والتاركا **Tarqa** (فلوت أبنوبى من الخشب). وتـدير ليديا ميلز **Lydia Mills**، وهى عضو"ألومنا **Alumna**" آخر فى فرقة"تـاكى نانا" فرقة تدعى«لوس ماباتشيز **Los Mapaches**» ، وتـضم مـن ٣٥-٥٠ تلميذًا من مدرسة "**Berkwood Hedge**" فى بيركلى، التى تقـدم موسـيقات منطقة الأنديز على آلات الزامبوينا وآلات آخرى. على مستوى محلى فـى حفلات. وفى يومى ٢٤، ٢٥ يوليو ٢٠٠٧ تم تدعيم تلك الفرقة بمجموعة من الشباب البوليفى تحـت اسـم "**Drquesla de Instrumentos Autoctonos**" وأقامت حفلتين فى مدينة لاباز **La paz** – بوليفيا.

ولنعد الآن أنديز محافظة إيمبابورا، حيث التقاليد الراسخة للكوتشا الكوتاكشي- الشعب، واللغة، والزى، والمادة الثقافية، طابع السانجوان، والهارب الذى يعزفها. وقد حافظ الناس على تلك التقاليد على مدار مئات السنين.وتنفرد سمات عديدة لثقافتهم التعبيرية من خلال ما يعرف "بالكادا لاجتا **Cada Llajta**"، وهى خاصية وطابع محلى لمرتفعات الإكوادور الشمالية يتأكد من خلالها التعبير الموسيقى عن روح الجماعة، واللهجة، والعادات المتبعة فى المناسبات الاجتماعية كالميلاد والموت. وتتضح تلك الخاصية أيضًا فى الزى القومى. (لاحظ أن الالتزام/ والإصرار على تفرد الزى المحلى واللهجة يعود إلى عصور الأنكا **Inkaic**، انظر ما نهايم **Mannheim 50:1991**). وعلى الرغم من ذلك، فإننا نجد أن الكوتا كاتشى كوتشا تتقاسم بعض السمات مع مناطق وثقافات أخرى فى أمريكا اللاتينية. وإحدى تلك السمات هى طقوس السهر على جثمان طفل. ولنلق نظرة على"الواوا فيلوريو **Wawa Velorio**" لنر كيف تتوافق "الكادا لاجتا" مع ممارسات عقائدية تعلو فوق الحدود والحواجز الثقافية والسياسية.

الواوا فيلوريو Wawa Velovio (السهر على جثامين الأطفال)

ما زالت أطفال محافظة الإمبابورا **Imbabura**، مثلها فى ذلك أى من مناطق أمريكا اللاتينية، تكافح من أجل بقائها. فعلى مدار ثلاثة أشهر متتابعة ١٩٧٩-١٩٨٠اشاهدت ثلاثة طقوس"واوا فيلوريو" على منحدرات الكوتا كاتشى. وقد حضرت هناك طقوس سهر على جثمان طفل للمرة الرابعة.

وفى أغسطس ١٩٩٠ كان معدل وفيات الأطفال عاليًا، وترجع أسباب الوفاة فى معظمها إلى الأمراض المعوية والجهاز التنفسى. ولقد شهدت الولايات المتحدة فى تاريخها ارتفاعات فى معدلات وفيات الأطفال: ففى عصر بيوريتان نيو إنجليز(١٦٢٠-١٧٢٠ تقريبًا)، فى بوسطن كان المعدل حوالى ٣٠% للمواليد الذين يموتون فى طفولتهم. ووفيات الأطفال فى الإكوادور وفى جميع أنحاء أمريكا اللاتينية هى تراجيديا يومية، والأكثر إثارة للسخرية أن ارتفاع معدلاتها يساعد على الحفاظ على عشرات من التقاليد المحلية الفريدة لذلك النوع من الفنون، كضرب **Genre** وآلات موسيقية، ورقص....!!

- فلنصاحب الآن عازف الهارب وأسرته لحضور"واوا فيلورى" على جيل كونا كاشى. ففى المساء تعاقد"سيرجيو **Sergio**" عازف الهارب لتقديم موسيقى لطقوس السهر على جثمان طفل(شكل ٩-١٣)، وهكذا غادر مع شقيقه الأصغر(وصبيه على الهارب) سيزار **Cesar** مع أسرتهما منزلهم "التيكولا **Tikulla**" إلى منزل المتوفى. وبعد أكثر من ساعة من السير صعودا على التل فى منطقة **Chaki Naneş**، وقد اصطحبا والدهما، بينما يحمل ميجويل أرماندو **Mikguel Armando** "الجوليدور **Golpeador**[(١)] هارب الأسرة، وصل الركب أخيرًا.

---

(١) الجولبيدور **Golpeador** (إسبانية بمعنى الضارب).



شكل ٩-١٣

عازف الهارب سيرجيو Sergio - 1973

وفى حوالى التاسعة والنصف جلس سيرجيو ومعه الهارب بجوار منصة وضع عليها جثمان الطفل. وكانت هناك عدة شمعات تضىء التابوت والمكان. وبعد أن قام سيرجيو بضبط آلته شرع فى عزف موسيقى إيقاعية قوية يطلق عليها "ڤاكاثيون **Vacación**"[1] (القرص المدمج ٤، تراك ١٤). وهكذا بدأت طقوس السهر على جثمان طفل الكويتشال "واوا فيلوريو"، والتى

(١) بمعنى إجازة أو عطلة فى الإسبانية، وهى تعاقبات نغمية على الهارب – ومن العجيب أنها تثير جوا مبهجا – المترجم.

تستمر طوال الليل ويعرض لنا دليل الاستماع بانتباه تقريرا كاملاً عن هــذه "الــڤاكاثيون " ويوضح البنية الشكلية لتلك الموســيقى الفريــدة للهــارب – الكويتشا الإكوادورية للسهر على جثمان طفل.

القرص المدمج ٤:١٤

ڤاكاثيون Vacacion(٢٣: ١) يؤديهـا عـازف الهـارب الكويتشا سـيرجيو Sergio للسهر - تـسجيل ميـداني بمعرفة جـون شـيختر J. Schechter خـارج كوتـا كاتشي- الإكوادور فبرايـر ١٩٨٠.

دليل الاستماع

ڤاكاثيون Vacacion

القرص المدمج ٤: ١٤

قراءة العداد	التعليق
0:00	هارب منفرد دون جولبيدور Golprador أو مغنى
	يؤدى العازف بيده المينى أوكتافات، على درجة الأساس الصغرى Minor Tonic (درجات السلم ١-٨)
	(قد يتم اقتراض باقى التعليمات فى إشارة إلى يد العازف اليمنى)
0:06	البداية بخامسات مفتوحة Open Fifths، على الدرجات ٣-٧ للسلم،

	وأيضًا رابعة تامة، والدرجات ٤–٧
0:15	تكرار درجة السلم ٥
	<u>البداية باثنين من ثمن النوتة</u>
0:18	البداية باثنين من ثمن النوتة – ربع نوتة[1] والتأكيد على خامسات مفتوحة على بعد ثالثة، تمثل مقام الأساس الصغير Tonic Minor (١–٥) ومقامة الكبير القريب Relative Minos
0:29	البداية باثنين من ثمن النوتة – موجز الثنائى Dyad المكرر للسابعة الصغيرة Minor Seventh، حيث تكون الدرجة الأسفل هى نوتة الأساس Tonic Note (١–٧)
0:34	أوكتاڤات أساس، مرة أخرى
0:37	تكرار ثنائى من ١–٧ سابعة صغيرة مرة أخرى.
0:40	تكرار الدرجة ٥ من السلم، مرة أخرى.
0:43	تكرار الدرجة ٣ من السلم.
0:46	تكرار الدرجة ١ من السلم.
0:48	البداية باثنين من ثمن النوتة– ربع نوتة يؤكدان ١–٣، فى مقام الأساس الصغير Tonic Minor Key.

(١) أى اثنان من الكروشات & يمثلان علامة نوار أو ♫ أو ♩ &- المترجم.

0:58	أوكتافات متكررة على درجة الأساس الصغير، مرة أخرى.
1:04	ثنائيات Dyad من سابعة صغيرة Minot Seventh ١-٧، مرة أخرىز
0:10	تكرار لدرجة السلم ٥، مرة أخرى.
1:13	اثنتان من ثمن النوتة- ربع نوته، تؤكد مرة أخرى مقام الأساس الصغير(١-٥) ومقامه الكبير القريب Relative Major (٣-٧).

وتختلف الفاكاثيون **Vacacion**(يستخدم نفس المصطلح لكل من النـــوع **Genre** والعنوان نفسه) عن الـــسانجوان فـــى الـــسماع: فـــأولا لا تتطلـــب الـــڤاكاثيون "جولبيدور **Golpeador**" بل يؤديها عازف هارب منفرد، وثانيا فهى مقطوعات آلية بحتة، ولا تؤدى غناء. وبينما نجد السانجوان ذات ميزان إيقاعى بسيط، يعوز الفاكاثيون نبرات مؤكدة تميز ميزانًا إيقاعيا خاصا بها. والـــڤاكاثيون لا يتم بناؤها، مثل السانجوان من عبارات ذات ثمانى ضربات، بل فى دورات طويلة هابطة. والسانجوان موسيقى راقصة، بينما الـــڤاكاثيون لا تتضمن أى رقص. وعندما نستمع إلى الـــڤاكاثيون، ونتتبع دليل الاستماع بانتباه، يمكننا سماع عدة سمات. أولاً هناك نوع لا تخطئه الأذن من النقـــر الإجمالى **Overall Pencussiveness**، تؤكـــده أربـــاع نوتـــات كالطرقـــات **Hammered** بكلتا يدى العازف.كما لا يمكننا تفادى سماع النوتات الميلودية المتكرر، وتعاقب النوتات. وتذكرنا المحادثات المسموعة التـــى تـــدور فـــى الخلفية بأننا فى سياق طبيعى، وأننا هنا فـــى"واوا فيلـــورو" ومـــن الناحيـــة الهارمونية، سنعجب كثيرًا ببـــروز الأوكتافـــات العاليـــة **Octaves Treble**

والسابعات الصغيرة **Minor Sevenths**. وعلاوة على ذلك، فالتناوب بين أوكتافات الأساس (**Tonic Octaves (8-1**) والخامسات المفتوحة **Open Fifths (7-3**) هو واحد من السمات الخاصة "بسيرجيو" تميز أسلوب عزفه للهارب بصفة عامة- بما فيها عزفه للسانجوان، وتمتد حتى الأسلوب الذى يضبط به الهارب (انظر شيختر **Schechter112:1992**، **127**، **130-131**، **62 -159**). والفاكاثيون عند سيرجيو هو بلا جدال صيغة دائرية **Cyclical**، ومع كل دورة جديدة يكون هناك ميلوديا هابطة فى تدرج لها بدايتها على "أوكتاف الأساس العلوى **Upper Tonic Octave**". وأخيرًا، فإنه يتم تدعيم مقام الأساس الصغير بعدة طرق: من خلال التوكيد المعطىَ فى الخامسة المتكررة، والثالثة، وأول درجة من السلم، واحدة تلو الأخرى- وهو التآلف الثلاثى **Triad** الذى يعرف المقام، ومن خلال أوكتافات الأساس المتكررة، ٨-١، وأيضًا من خلال النمط المتكرر ١-٣-١ لاثنتين من ثمن النوتات (الكروشات) ونوتة النوار، مما يميز بوضوح درجة الأساس السفلى **Lower Tonic Pitch**.

يستمر عزف السانجوان طوال الليل فى طقوس "الواوا فيلوريو" يصاحبها الرقص من العائلة والضيوف. ولكن"الفاكاثين" ترتبط بحركتين طقسيتين مميزتين: بداية السهر على الجثمان، وكلما تمركَز الأداء حول الطفل المتوفى. وقد أخبرنى عازفو الهارب أنهم يعزفون"الفاكايثون" فى بداية الطقوس كى يطردوا الشيطان **Demonio** من تحت المنصة الموضوع عليها

الجثمان. ويشمل الطقس الثانى، تزيين الجثمان فى وقت متأخر من الليل وغلق التابوت عند الفجر.

وقبل أداء (الفاكاثيون)، والانتهاء منها، وطوال الليل بشكل دورى، يتم تقديم الطعام لعازف الهارب وعائلته- وعادة ما تشمل قائمة الطعام، الموز، وخبزا مصنوعا فى البيت مع عصيدة الشعير والذرة أو القمح، والتراجو **Trago** (عصير القصب المخمر **Cane Alcohol**). وتقديم التراجو والمشروبات الكحولية الأخرى له أهمية محورية فى جلسات تلك الطقوس، سواء فى مجتمع الكوتاكاشى أو فى جميع أنحاء الأنديز (شيختر **Schechter 417-18**). وفى "الواو" فيلوريو" يستهلك الحضور ذلك الشراب بشراهة وترى الرجل (ولا يسمح للنساء) يطوف بزجاجة التراجو ومعه كوب من البلاستيك، فى أنحاء القاعة، ويوزع المشروب (**copa**)، لكل رجل وامرأة: قائلا "أوفيابى! **Ufyapai** (اشرب).

وحتى منتصف الليل تقريبا، يؤدى سيرجيو مقطوعات سانجوان **Sanjuanes** غالبا. وفى العاشرة والنصف مساء يعزف حوالى من خمسة إلى عشرة منها، وقد يكون من ضمنها "مويو مويارى وارميجو **Muyu Muyari Warmigu**" (عودى يا حبيبتى) و"إيلومان تيو **Iuman Tiyu** (رجل من إيلومان). وأحيانا، وحتى يستمر الرقص، ينتقل من سانجوان إلى أخرى دون توقف. وهناك إحساس ميترونومى **Metronomic** (منتظم) واضح بالنبض الإيقاعى فيما بين ثنائى الرجل وابنه. فالجولبى **Golpe** الذى يقدمه ميجويل

أرماندو **Miguel Armando** يتميز بإيقاعات وطيدة **Solid** يُعَوّل عليهـــا[١]، كما أن سيرجيو يوقع أيضا على الهارب فى إيقاعات قوية منتظمة، أما رفيقا سيرجيو: روبرتو **Roberto** وجيرونيمو **Geronimo**، فأحياناً ما يصاحبونهما بالغناء. فواحد يغنى مع سيرجيو نصا مصاحبا للـــسانجوان، وقـــد يتـــضمن "روساماريا **Rusa Maria**" "ومويو **Muyu** (عودى). ولكى يعـــزز عـــازف الهارب الطابع المبهج "الليجرى **A Legre**" لتلك الطقوس الاحتفاليـــة، نجـــده يقيم حوارا بين موسيقاه وبين إيقاعات الجولبى.

وفى حوالى العاشرة والنصف مساء، وربما يكون ذلك فى منتـــصف أداء السانجوان، يتوقف سيرجيو فجأة وينتقل إلى (الفاكاثيون). وفـــى تلـــك اللحظة يُجرى نقل تابوت الطفل من المنصة بعد أن تم عرضه ليوضع على الأرض استعدادا لتزيينه ووضع الأكاليل. وعادة ما يسلم الطفل إلى أمه التى تأخذ فى النحيب والنواح على فقده. وتستخدم تلك الموســـيقى ذات النـــشيج **Sobbed Music** النوتات الأساسية للفاكاثيون: رى–دو–لا (درجات سلم رى الصغير ٨–٧–٥). ويوضع تاج من الزهور على رأس الطفل. ويلف وسطه ورسغيه بشرائط وباقات زهور على طول الجسم وهو فى تابوتـــه. وخـــلال ذلك الوقت يكون سيرجيو مستمرا فى عزف "الفاكاثيون"، وهو لا يتوقف إلا بعد إعادة وضع التابوت على المنصة.

وعلى الرغم من أن الرقص المصاحب للسانجوان كـــان بطيئـــا فـــى البداية، فإنه منذ الساعات الأولى بعد منتصف الليل، وعندما بدأت نسمات من

---

(١) كما ورد من قبل، فهو قد يستخدم جسم الهارب نفسه كطبلة– المترجم.

الهواء البارد على ارتفاع ٩٠٠٠ قدم من سطح البحر، اشتعل الحماس فى الموسيقى. وبدأ الأب والعرابة **Good Mother** فى الرقص، وهما يدفعان سيرجيو إلى الصياح قائلا "أكى ماماكا كاللانيكانا" **! Achi mamaka kallarinka na** (العرابة ستبدأ فى الرقص الآن). ويصيح جيرونيمو **Geronimo** "شينلى شينلى بيلابانكيش كوماريجوكونا" **" Shinlli Shinlli Bailapankich Kumarigukun** (ارقصوا بقوة أيها الصحاب)، ويتابع سيرجيو أداء مقطوعاته فى حماس بالغ– وقد يعزف عدة سانجونات معا. ثم يبدأ فى التناوب بين السانجوان والباريچا **Pareja**، وهى موسيقى أشد سرعة للرقص أيضا، إلا أنها دون نص.

وفى الثالثة صباحا، يترك سيرجيو الهارب ويطلب من شقيقه الأصغر سيزار أن يحل مكانه (شكل ٩–١٤)، ويعزف سيزار مقطوعات سانجوان قصيرة، بينما لا يكون هناك سوى قلة من الحضور مازالوا مستيقظين. وليس هناك أى نوع من المزاح بين سيزار والأب الذى يصاحبه بالنقر (كدقاق) **Golpeador**، كما يحدث بين الموسيقيين من نفس الجيل مثل سيرجيو وجيرونيمو.

ويستيقظ الجميع فى الخامسة صباحا ويشاركون فى إفطار من البطاطس، وقبل شروق الشمس، يعاود سيرجيو عزف الهارب وقد يعزف "باريچا **Pareja**" وفجأة نراه ينتقل إلى فاكاثيون مع نقل التابوت إلى صحن الدار **Patio**.



شكل ٩-١٤

عازف الهارب سيزارCesar مارس ١٩٨٠

القرص المدمج ٤:١٥

أم إكوادورية من الكويتشا تنتحب على طفلتها المتوفاة وعمرها سنتان والنحيب بعد السهر على جثمان الطفلة ويسبقها عزف لمدة ١٥ ثانية من سيرجيو وهو يؤدى فاكاثيون Vcacion (3.07)- تسجيل ميدانى لجون شيختر John Schechter- خارج الكوتاكاشى- الإكوادور. يناير ١٩٨٠.

ويتوقف سيرجيو بسرعة، ويحمل آلته خارجا.

ويبدأ التسجيل الذى قمنا به على القرص المدمج ٤، تراك ١٥، بسيرجيو يعزف فاكاثيون بينما ينقلون التابوت خارجا عندئذ يعلق قائلا "ساكندو بادا أفويرا **Sacando Para Afuera** (إنهم ينقلونه إلى الخارج)". وبعد خروج سيرجيو تبدأ الأم فى غناء مرثية تفجع **Lament** أخرى.

وتودع الأم طفلها للمرة الأخيرة، بينما تنصت إلى عدة دورات من الفاكاثيون لبضع دقائق قبل أن يأخذوا التابوت إلى الخارج. وعند شروق الشمس بالضبط تنفجر مشاعرها فى مرثية تفجع تُستخدم فيها نفس النغمات المهمة الثلاثة، كما حدث فى الليلة السابقة: رى-دو-لا (طبقا للتدوين الواقعى لسيرجيو تكون تلك النوتات صول دييز، فادييز، رى دييز). وبعد أن بدأت الأم مرثيتها، سرعان ما كرر سيرجيو، وهو بجوار التابوت، الفاكثيون على الهارب. وكلا التعبيرين الموسيقيين يدوران حول الطفل: الأم توجهه لطفلها **To The Infant**، وعازف الهارب حول الطفل **About The Infant**، ويشير إلى سلوك موجه إليها (مشيرا هنا إلى طقس لطفلة فى الثانية من عمرها، أقيم فى ١٢-١٣يناير ١٩٨٠). ولأن التابوت كان مفتوحا لعدة دقائق فقط لإلقاء نظرة وداع عليه فقد كان التركيز من الجميع عليها ورغم أن الفاكانيون لا تصاحب مرثية الأم (فرغم تزامنهما **Simultaneous**، فإنهما تعبيران موسيقيان مستقلان)، فإنهما يكونان معا فى توقيت واحد، وفى التركيز على الموضع، وفى الدرجة الموسيقية (الطبقة) ولهما نفس البنية **Structure**. والمرثية مثل الفاكاثيون دائرية الصيغة **Cyclical**، ودائما ما تبدأ بصول دييز ونزولا خلال فادييز إلى رى دييز.

عند تلك اللحظة تؤدى الأم منفردة مقطعا غنائيا فى نشيج **Sing-Sob**، وفى ذلك النحيب الخاص، تكون ألفاظها غير واضحة ويصعب تمييزها من خلال النشيج. ومن الواضح أنها تخاطب ابنتها الطفلة، التى تسميها وارميكو **Warmiku** (المرأة الصغيرة) وتعنى فى نشيج عبارات قصيرة تهبط إلى

أعمق طبقة صوتية واحتراما للأم فى تلك اللحظة من الحزن العميق، لم أقم بتوفير دليل للاستماع لتلك المرثية).

وعند الفجر وبينما كانت الأم تنتحب وتمسح برفق على وجه طفلتها وتمر بيدها على طول جسدها الملفوف مرة أخيرة. كان الجولبيدور يدق على غطاء التابوت، وبعد إغلاقه توقف سيرجيو عن عزف الفاكاثيون عند السادسة صباحا، ليرفع العراب التابوت إلى كتفيه وسار الجميع فى الطريق الجبلى إلى بلدة كوتاكاتشى، حيث دفن الطفل فى المقابر. وبعد الدفن ينفض الاجتماع إلى كانتينا **Cantina** (حانة **Tavern**)، حيث يستمر سيرجيو فى عزف السانجوان على الهارب لمصاحبة الرقص خلال النهار.

إن الرقص طوال الليل، فى طقوس السهر على جثمان الطفل على منحدرات الكوتاكاتشى وفى أنحاء أمريكا اللاتينية، وتعرف بالواو فيلوريو **Wawavalerio** أو فيلوريو ديل أنجليكو (سهرة الملاك) لهو احتفال بالفعل. وربما تصيبنا الدهشة لذلك. وقد تشعر ببعض الارتباك الذى استشعره البارون الفرنسى، جان شارل دافيليه **Jean Charles Davillier**، والذى حضر احتفالية سهر فى أثناء رحلة له فى المتوسط الإسبانى فى سبعينيات القرن التاسع عشر (٨٧٤: ٤٠٩، انظر الشكل ١٥٠٩). فهو لم يستطع أن يفهم جو المرح والابتهاج فى تلك الحالة، عندما وجد زوجى الراقصين يرقصان الخوطا **Jota**(١) مع مصاحبة من الكاستانيت وقد أخذه واحد من الأقارب قائلا "..... **Esta Con Los Angles** (إنها مع الملائكة).

---

(١) الخوطا **Jata**: رقصة من منطقة أراجون **Aragon** ونافار **Navarre** شمال إسبانيا، ويؤديها زوج من الراقصين مع مصاحبة من الجيتار والكاستانيت- ذات إيقاع ثلاثى يشبه الفالس- يقال إن اسمها مأخوذ من المراكشى "ابن الخوطى **Aber Jot** – القرن ١٢- المترجم.

ولقد كانت التفسيرات التى تطرح فى ذلك الشأن، هى نفسها على ذلك الجانب من الأطلنطى. وعلى سبيل المثال، فى القرن التاسع عشر والعشرين، عندما كانت تعد الزوار يفدون من فرنسا وأمريكا والأرجنتين وشيلى، فى غير توقع لمشاهدة طقوس السهر على جثمان الأطفال، وكان يقال لهم دائما إن ذلك التجمع للاحتفال على شرف الملاك الصغير، الذى يرقد فى حضن الرب، أو أن الملاك الصغير قد مات فى براءة وذهب إلى السماء. ومن ثم كان هناك ابتهاج، وليس بكاء. وفى مناقشة مع فيوليتا بارا **Violeta Parra** ذكرت أن الغالبية العظمى من سكان أمريكا اللاتينية من أتباع الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وطبقا للكاثوليكية الرومانية، فإن التعميد يمنح انبعاثا روحيا حيويا فى المسيح **Vital Regeneration in Crist**، وبذا يكون وعدا غير مشروط بالخلاص للطفل المعمد الذى يموت فى طفولته. وفى إسبانيا الكاثوليكية وأمريكا اللاتينية، يعتقد أن الطفل المتوفى سيكون مع الملائكة- ليصبح ملاكا. وهذا هو سبب الابتهاج.



شكل (٩ – ١٥)

احتفالية السهر على جثمان الطفل منطقة البحر الأبيض الإسبانى حوالى عام ١٨٧٠.

اللوحة لجوستاف دوريه **Coustve Doré**.

وللطقس المرح معنى متسع وعميق فى أمريكا اللاتينية. وهناك دلائل لاحتفالات سهر على جثامين الأطفال فى نصف الكرة الغربى يرجع تاريخها إلى عام ١٧٨٨ فى بورتوريكو (آباد إيى لاسير **Abbad y Lasierra 1788: 281-82**). وفى القرنين ١٩، ٢٠، كان يتم الإحتفال بالفيلوريو دبل أنجليتو أو الباكينيه **Baquiné** (الاسم الشائع لتلك الطقوس بين الأنتيلان الأفارقــة فــى بورتوريكو، وواو ؟يلوريو في بورتوريكو) فى الأرجنتين، والبرازيل، شيلى، كولومبيا، كوبا، جمهورية الدومينيكان، والأكوادور، والمكسيك، ونيكاراجوا، وباراجواى، وبيرو، بورتوريكو، وفينزويلا.

وإذا كانت الطقوس السهر على جثمان الطفل فى أمريكا ذلك الطــابع المسرحى، عند الاحتفال بصعود الطفل الطاهر إلى عالم الملائكــة، فكيــف تتناسب الواوا فيلوريو مع تصنيف الطقوس الجنائزية، فالطقس هو ممارســة أو عادة وتقليد لها صيغة معينة، وسكان المناطق الريفية لهم طقــوس فــى توقيتات معينة، ترتبط بدورات الزراعة، والدين، أو الاحتفــالات القوميــة، وطقوس دورات الحياة حيث تكون علامة للحظات انتقالية مهمة فى حياة أى شخص، والطقوس الجنائزية هى عبارة عن طقوس لدورة الحياة.

وفى نطاق الممارسات الرسمية، والعادات والتقاليد، فهناك إجــراءات يجرى توصيفها- إجباريا، وبشكل قياسى، واصطلاحى. وفى الواوا فيلوريو، كنت أصاب بدهشة بالغة للدقة التى يتم بها تنفيذ إجراءات موصفة معينــة. فدائما ما تستهل الفاكاثيون أحداث طقوس السهر، ودائما ما تصاحب حركــة الجثمان، عادة والتابوت مفتوح، من مكان إلى مكان، عنــد الفجــر، وعنــد

خروج التابوت فى الختام، تبدأ الأم فى النحيب، كما لو كانت بتوقيت معين **On Cue**. ومن المدهش، أنه فى المجر **Hungary** أيضا، تجرى مراسم النحيب بدقة وصرامة فى لحظات معينة بعد الوفاة وعند الدفن، وإحدى تلك اللحظات المعينة، عند إغلاق التابوت (بوال **Boiles 1978: 130**).

وخلال فترة النحيب الفورى، عندما يمكن للجميع رؤية الجثمان، هناك دائما انفجار درامى "واصطلاحى"، من الحزن، ويكون الجثمان هو بؤرة التركيز. وقد تكون هناك صيغ من الطقوس يتم فيها لمس الجثمان. وأُحيانا ما يرتمى الحاضرون عليه ويحتضنونه (مالينوفسكى **Malinowski (1925) 1954: 49**)، وقد شاهدنا وسمعنا، فى مجتمعات الكوتاكاتشى، عرضا للطفل فى مكان واضح خلال الليل، وهو على ما يبدو نحيبا إشاريا **Cued lament**، والأم تمسح على وجه طفلها برفق فى ساحة المنزل.

والواقع أنه لكى نتوافق مع فهمنا للطبيعة المألوفة للطقس، نجد أن معظم الروايات عن طقوس السهر على جثمان الطفل فى أمريكا اللاتينية (والإسبانية) تتقاسم سلوكيات بارزة معينة، بغض النظر عن المجموعة الثقافية أو الدولة. فالطفل يكون بارزا بوجوده دوما، وفى نفس القاعة التى ترقص فيها العائلة والأصدقاء على إيقاعات كالموسيقى المفضلة فى المنطقة (سانجوان فى مرتفعات الإكوادور، خوطا فى إسبانيا البحر الأبيض). إن ذلك هو ما يُطلق عليه عملية "كادا للياختا **Cada Ilajta**". والطفل ليس متواجدا فقط، بل يتم رفعه: حيث يسجى على منصة مرتفعة، ويوضع على مائدة، وقد ربط بها سلم موضوع فوق التابوت، ومعلق فى السقف، أو يتم تحريكه جيئة

وذهابا بين قطبين. وكل واحد من تلك الإيماءات الطقسية يرمز إلى عملية التحول إلى ملاك والدخول إلى عالم الأبدية. وبالمثل، فيجرى غسل الطفل وإلباسه أفخم الملابس المتاحة ثم يحاط بالشرائط والزهور، وأجنحة من الورق أو الكرتون. وعلى رأس الطفل يوضع تاج من زهور حقيقية وصناعية، وهى تقاليد شائعة (فى أمريكا اللاتينية وطقوس السهر على جثامين الأطفال فى إسبانيا) وقديمة (ترجع تقاليد وضع تيجان على رءوس الأطفال الموتى إلى الإغريق القدماء. انظر شيختر **Schecter 1994**). إن الجو العام لطقوس السهر تلك يكون احتفاليا **Festive**، يشمل الرقص، وتقديم الأطعمة، والمشروبات الكحولية.

وقد صور كثير من الفنانين التشكيليين الإسبان ومن أمريكا اللاتينية (والأدباء أيضا) طقوس السهر على جثمان الطفل فى أعمالهم التصويرية، ورواياتهم، وقصصهم القصيرة، والمسرحيات، والقصائد الشعرية. ورغم ذلك فكثير من تلك الصور ينتقد رؤية الفنانين الوطنيين من أهل البلاد كتحقير للحياة لا يمكن تبريره، عندما يكون فناؤها ذريعة للهو والمرح. فإن السهر على جثمان الطفل الميت فى أمريكا اللاتينية هو طقس ممتد الجذور يتضمن تفضيلات ثقافية من أنواع الأغانى، والرقصات، وأنواع الآلات. وسواء كان الفنانون المحليون أو من الخارج يوافقون على "الفيلوريو ديل أنجليتو **Velorio Del Angelito** (سهرة الملاك)، فإن تلك الممارسة هى طابع موثوق به صممتها الثقافة نفسها لتلك الثقافة المحلية، عند تلك اللحظة من الزمان (شيختر **Schecter 1994** أ).

مأزق السيرة المهنية للدون سيزار موكوينش Don César Muquinche

رأينا كيف يؤدى عازف الهارب دورا حيويا فى الاحتفالات الطقسية للسهر على جثامين الأطفال فى المناطق الشمالية من مرتفعات الكوتاكاشى. ويكثر ظهور عازف الهارب أيضا فى المرتفعات الوسطى خاصة فى إقليم تونجوراهوا **Tungurahua**. وهناك عثرنا على عازف هارب موهوب، وهو الدون سيزار موكوينش **Don Cesar Muquinche**، فى قرية إيللامبو **Illampu** خارج آمباتو **Ambato** فى إقليم تونجوراهوا.

ويمكنك أن تدرك من ملاحظتك للشكل ٩-١٦ أن هارب الدون سيزار أكبر من هارب الإمبابورا، وهو مصنوع طبقا لنموذج آلات الهارب فى باراجواى. وتتميز تلك الآلات بأحجامها الكبيرة وشكل رقبتها- فهى على شكل عقد مقلوب (قنطرة). وملاوى الضبط **Tuning Pegs** ميكانيكية من نوع الجيتار، ويستخدمه الموسيقيون فى باراجواى. ويرجع تاريخ ثقوب الصوت الموجودة على جانبى الجسم إلى أيام الهارب الإسبانى حوالى القرن السابع عشر، وثقوب الصوت تكون أزواجا عند طرف الجسم وهى صغيرة الحجم وعلى شكل حرف **S**.

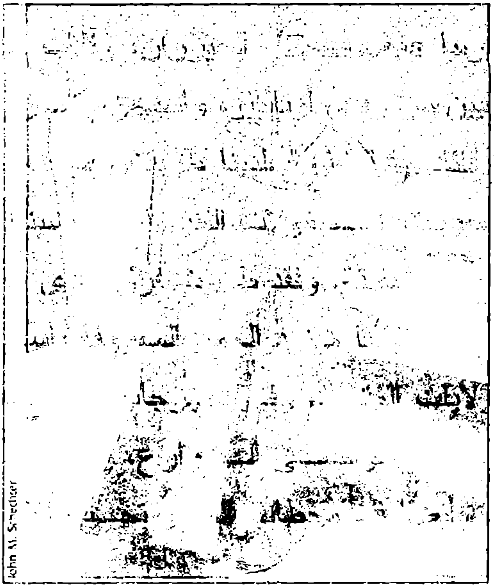
ويعزف الدون سيزار، وهو فنان يتمتع بمكانة قومية كبيرة عددا من الأنواع والقوالب الموسيقية ومنها السانجوان، وهى منقولة عن سانجوان الإمبرابورا. ونسمع على القرص المدمج ٤، تراك ١٦، سيزار وهو يعزف الألبازو **Albazo** فى مقطوعة تدعى "توروباورو **Toro Barroso**

(ومقطوعات الألبازو تلك لها شهرة عريضة بين المتحدثين" بالإسبانية في جميع أنحاء المرتفعات، بل حتى في جميع أرجاء الدولة، ونسمع من خلال الراديو، وفى الاحتفالات العامة والخاصة.

القرص المدمج ٤:١٦

توروباروزو **Toro Barroso** **(3:33)**

ألبازو من الإكوادور. أداء دون سيزار موكوينتش **Don Cesar Muqunche**. تسجيل ميدانى لجون شيختر خارج أمباتو- الإكوادور ١٩٨٠.



شكل ٩-١٦

جون سيزار موكوينتش **Don Cesar Muquinche** عازف الهارب من إيلامبو **Illampu** - إقليم تونجوراهوا **Tungurahua** فى منزله خارج أمباتو- الإكوادور أغسطس ١٩٨٠.

وقصة احتراف الدون سيزار لعزف الهارب رواية معقدة. فوالده الدون فرانشيسكو كان عازفا محترفا على الهارب. وكان سيزار يحضر حفلات والده وهو طفل، وقد رأى الابن بعينيه المعاناة الجسدية التى تتطلبها تلك المهنة. ولذا قرر فى البداية ان يمتهن صناعة القبعات. إلا أن فرانشيسكو أقنع ابنه بأن عليه أن يختار أى عمل شريطة أن يحبه ويترك له ذكريات جميلة. وقد جذبت تلك الكلمات سيزار ليعود إلى الموسيقى، وقد عكس قراره بأن يكون موسيقيا إعجابه العميق واحترامه لوالده، خصوصًا فى قدرته على رفض الإغراءات الموروثة فى مهنة عازف الهارب، واهتمامه به، ولنصائحه الجادة.

والواقع أن الأب والابن قد سارا فى نفس المسار. فكلاهما كان يمتلك توجها قويا نحو المهنة. فيتحدث الدون سيزار عن آلات الهارب المعروفة باسم نارنجو **Narangjo** والخدمات التى قدمها كاميلو بورجا **Camilo Borja**، ودون فرانشيسكو، وعن نفسه بصفتهم "أناس مطلوبين" ويرى سيزار في نفسه قدرة على الحركة وصعود السلم الاجتماعى، وقد ازدرى جذوره الأصلية **Indigena**. ورغم ذلك فقد عزف هو ووالده للمجتمع الأهلى (البلدى) ولمجتمع البيض **Blanco**، وبذا عبرا تلك الثغرة الثقافية كعازفين. وأخيرا فقد تعلم سيزار ووالده كيف يعزفان ضمن فرقة إلى جانب العزف المنفرد **Solo** وكيف يتكيفان مع تغير الساحة الأدائية: مثل الراديو والتليفزيون.

وكلا الرجلين كان يقدر العزف كفن قائم بذاته وهما يستشعران الفخر بأنهما يطوران فى الأداء سواء لاحترام الذات أو لإرضاء عملائهما. وكان أعظم إطراء يراه سيزار للفنانين أو "رجال الصنعة" هو أن تناديهم بأنهم "فنانون من ذوى الجودة".

فى عام ١٩٨٠، بعد أن درست معه لعدة شهور، أخبرنى سيزار حول تطور مسيرته الفنية. ولنر أنواع الصراعات التى واجهها وكيف استطاع التغلب عليها فى النهاية، باختياره مهنة عزف الهارب بدلا عن صناعة القبعات. ومن خلال أفكاره يمكننا اكتساب بعض العمق عندما نتأمل شهرة **Fama** عازف هارب من الإكوادور. وقد أجريت معه مقابلة باللغة الإسبانية وتم ترجمتها إلى الإنجليزية (شيختر **Schechter 1980**).

«... ولدت عام ١٩٢٠، هنا فى إيلامبو (تونجو راهوا)، وكان والدى قد خطط لنفسه أن يصبح ترزيا للرجال. إلا أنه عندما سمع كاميلو بورجا **Camlo Borja** يعزف، وكان يعيش بالقرب منا، قرر والدى أن يتعلم الهارب على يديه ووافق المعلم وعقد مع والدى صفقة بموجبها يصنع له والدى سراويل فى مقابل دروس الهارب، وقد أخبرنى والدى أنه كان يحضر تلك الدروس بشكل يومى، وكان يتعلم بحماس كبير فاكتسب مهارة فى وقت قصير منتهزا فرصة رغبة المايسترو الخيرة ».

وعندما أيقن "بورجا" أن والدى قد بدأ يعزف الهارب على مستوى ممتاز، وكان الطلب على المايسترو فى ذلك الوقت كبيرا، طلب منه أن

يشترى هاربا خاصا به.. وكان هناك صانع هارب يدعى "سيجوندو" أليخاندرو نارانخو **Segundo Alejandro Naranjo**، يصنع آلات ممتازة ذات رنين مذهل، وذات غراء متين، لا تتفكك أجزاؤه بسهولة، حتى لو تلقى ضربة قوية، لا يحدث به أى خدوش أو خلخلة، كما يحدث لأنواع الهارب الأخرى. وقد ازداد الطلب على أبى فى مختلف الأنحاء- فى الفيستا **Fiestas**(١)، والواوا مويرتو **Wawas Muertos** (احتفاليات السهر على جثامين الأطفال الموتى. أى السهر على الجثمان (للملاك) **Velorio Del Angelito**، أو الواو فيلوريو **Wawa Velorio**). ومع الإيقاعات المميزة التى كان يؤديها الأب (مع مساعده الدقاق **Golpeador**) كانا يقدمان عرضا شائقا دون الحاجة لآلات أخرى. وفى طقوس السهر على جثامين الأطفال كان على الدقاق أن يظل هناك بجوار عازف الهارب وطبقا لعادات الأهالى **Indiginas** قد تستمر حفلات الزواج لثلاثة أو أربعة أيام. ويكون عازف الهارب مقيما هناك، ليل نهار، وهو ما يحدث فى الاحتفالات التكريسية لبعض القديسيين وعند بعض الأثرياء، وقد تستمر «طقوس السهر على جثمان الطفل **Wawas Muertos**» لثلاثة أيام أو أربعة. وكثيرا ما كان الأهل يغدقون الهدايا على عازف الهارب والدقاق **Golpeador** لما استمتعوا به، ومن أمثلة تلك الهدايا «ميديانوس **Medianos**» وهى دجاجة كاملة أو أرنب، أو كيوى **Cui** (فخذ خنزير) – وهى هدية قيمة.

---

(١) الاحتفالات والمهرجانات- المترجم.

نعم، لقد كونا فرقة ممتازة ويمكننى أن أتذكر أن والدى كان عليه طلب كبير منذ تلك الآونة، من الأهالى ومن البيض سواء بسواء. وقد أصبح فنانا شعبيا مبتكرا يحب عمله ويمتع الجماهير. وكان يعزف للجميع المحافظ، كبار الموظفين هنا وهناك- فى كويتو **Quito** (العاصمة) وفى مختلف الأماكن، وهكذا أصبح والدى فنانا مميزا. وجاب أنحاء البلاد محققا شهرة عريضة بين مختلف الطبقات فى المجتمع.

وقد اعتاد الموسيقيون الذهاب إلى حفلاتهم فى عربة تجرها الخيل، وأحيانا ما كانوا يذهبون على ظهور خيولهم إلى كويتو- وقد حملوا الهارب داخل كيس لحفظه، وتمرد أبى على تلك الطريقة المرهقة للسفر، فكان أصحاب الحفل يوفرون له عربة نظرا لشدة الإقبال عليه. وقد سافر كثيرا إلى ريوبامبا **Riobamba** (عاصمة إقليم شيمبورازو **Chimborazo** جنوب محافظة تونجوراهوا). وقد صاحبت والدى مرارا عندما كبرت، كى أشهد كيف يعامله الناس، أو مدى ما يتحمله من مشاق، ولاحظت أنه لا يتعاطى أية خمور فى الحفلات. فقد كان حريصا على أداء مسئوليته بشرف. وأينما حل، كان الناس يجزلون له فى العطاء إلا أنه كان يعانى الكثير فى أسفاره الطويلة واضطررت للمشاركة فى حفلات يراق فيها الخمر، وهو لم يكن يشرب فقد كان رجلا يعرف المسئولية، فالناس لا تتعب أبدا من الاستمتاع، ولذا أشفقت على والدى وطلبت أن أتحمل معه المسئولية.

لقد فجعت بوفاة والدى. إلا أنه ترك لى ذكريات غالية. وقد مات وهو مازال قادرا على العطاء وحقق مكاسب كبيرة من عمله. وعلى العكس من

عازف هارب آخر كنت أعرفه مات فقيرا معدما، رغم أنه كان على مستوى ممتاز فى عزفه، والسبب أنه كان زير نساء وقد بدد كل ما كان يملكه على الخمر والنساء، وترك أولاده فى عوز. ولقد كان والدى يقول لقد تركت ميراثا محترما من مهنتى. فإذا كان النبلاء يدفعون لى جيدا والأهالى كذلك، فلم لا أزرع المحاصيل، وأستثمر المال فى الأرض أو فى أشياء تنفعنى فى حياتى؟ ولذا كان أبى يمارس الزراعة يومين أو ثلاثة كل أسبوع، كما كانت والدتى تساعده فى العمل بالحقل، وهو لم يتفرغ تماما للزراعة بسبب الإقبال الشديد عليه كعازف هارب. وعندما صرت شابا تحققت من أن والدى كان يعتنى تماما بنفسه، فلم يكن على غرار عازفى الهارب حولنا، والذين كانوا يرتدون أسمالا قذرة، ويمضون حفاة فى الطريق، وكان منظرهم وهم سكارى يثير الغثيان، والأدهى من ذلك تلك المعاملة السيئة التى يلقاها الهارب فى أيديهم. وقد كرهت تلك المهنة، فالناس كانوا يجبرون عازف الهارب على الشرب دائما "اشرب يا مايسترو" (أما والدى فكان يرفض فى إصرار قائلا إنه مسئول عن تنفيذ عقده والتزاماته تجاه مرافقيه **Companeros**، إنك تجرح شعورى بإصرارك على أن أشرب، ففى هذه الحالة لن أستطيع القيام بمسئولياتى" وقد كانت تلك الحجة مفيدة للغاية.

وعلى الرغم من كل ذلك فقد ظللت أشعر داخلى بالشك فى قدرتى على اتخاذ قرار بأن أكون عازفا هاربا. وأخبرت والدى أننى أرغب فى أن أكون صانع قبعات وكنت أحب رؤية الفتيات والفتيان وهم يعجبون بقبعة أنيقة. وكان هناك صانع قبعات ممتاز اسمه "سيجوندو فيلاباريديز"

“Segumdos Villa Paredes” فى أمبــاتو Ambato (العاصــمة الإقليميــة لتوتجوارهوا) وقد توجهت إليه وتعلمت منه كل ما استطاع أن يعلمنى إياه فى صناعة القبعات. وقد مكثت هناك عامين، وأعتقد أننى بــدأت بالفعــل فــى تصنيع القبعات وأنا فى سن الخامسة عشرة، وعندما كنت فى العشرين كنت قد أصبحت مايسترو فى صناعة القبعات، فافتتحت ورشة فى أمباتو وعملت لفئات المجتمع، الذين أعجبوا بأسلوبى فحققت نجاحا كبيرا. وعنــدما شــهد والدى نجاحى فى صناعة القبعات وقال لي: ".. ابنى إنى أهنيك. الآن وقــد تميزت أولا ترى الآن...؟ إلا أننى سأقترح عليك أن تستفيد مــن شــبابك و تمتهن الموسيقى، فلدى ذكرياتى الأثيرة وعليك أن تستمتع بمهنتــك، وكــان على أن انصت لوالدى بكل اهتمام. فقد كان يوحى لى بذلك لمصلحتى.

وعندما طارت شهرتى كأستاذ فى تــصنيع القبعــات، وكــان لــدى ارتباطات فى أعمال كثيرة فى المدينة أمنت لى مستوى معيشة محترمًا، فكان يجيء إلى من يطلب أن يتعلم الصنعة. وآخــرون يعرضــون أن يــسوقوا المنتجات. وقد قبلتهم كمساعدين لى، وكم جاء لى أناس يعرضون أن أعلــم أولادهم وقد قبلتهم يحدونى شعور بالإبتهاج. ولما انتظم العمل تماما بالورشة أصبح لدى وقت فراغ. كان الناس يأتون إلى قائلين "أو لست موكوينش...؟ فأرد بالإيجاب، وهل والدك ذلك العازف العظيم على الهارب. نعم وأنــت لا تعرف شيئا...إننى أعرف القليل.. دعنا نسمع شيئا حتى نعــرف أســلوبك.. لماذا لا تحضر الهارب هنا إلى ورشتك..." وقلت لنفسى ولم لا يكون لــدى هارب.. وهكذا بدأت العزف. وكان من يحضر يستحسن عزفــى... وتفــاقم الأمر "اعزف يا مايسترو اعزف يا مايسترو" حتى أنهكونى، وهكذا اجتمــع البعض وجلسوا أمامى.. وكان حفلا صغيرا.

وفى نفس الوقت استمر البعض فى إقناعى "لماذا لا تهب نفسك للهارب إنك تعزف عزفا جميلا... كيف اهجر مهنتى وورشتى، ووجدت نفسى أحقق ذيوعا وانتشارا أبعد من مجرد دوائر الأصدقاء، مازلت اذكر ذلك، وكان من إذاعة أمباتو واسمه فيلا لوبوس **Villa Labos** مدير محطة الإذاعة "اسمى خوان فيللا لوبوس **Juan Villa Lobos** "مايسترو هل يمكنك تقديم برنامج فى راديو أمباتو؟ ووافقت مرحبا.

وكان على أن أطور فنى، وطلب منى الرجل أن أكون فرقة **Conjunto** من فيولينات وباندولين **Bandolin** وجيتار وفلوت ووافقت على شرط أن يتولى هو الإشراف وإدارة الفرقة وكانت فرقة نموذجية **Conjunto Tipico** كما أسماها، وفى صحبة الهارب الذى كنت أعزفه ذاع صيتنا بين الجماهير وأطلقوا على لقب مدير الفرقة. كانت برامجنا فى الإذاعة كل سبت وأحد، السبت بعد الظهر، والأحد عند الظهيرة واستمر الحال هكذا لمدة ثلاث سنوات فى عطلات نهاية الأسبوع. إن ذلك الرجل المدعو فيللا لوبوس قد قدم إلى ورشتى عندما كنت فى الثامنة والعشرين من عمرى أى إننى كنت فى تلك السنة عندما ذاعت شهرتى عازفا هاربا. وزارنى والدى وقال لى: سيزار لقد أحببت الهارب فرددت بالإيجاب، وأردف قائلا حسنا بين صناعة القبعات والموسيقى أعتقد أنك ستصبح من الأغنياء. وقلت له إننى أسير على طريقه والمال الذى أكسبه من الموسيقى وصناعة القبعات أستثمره فى شراء القليل من الأراضى الزراعية. إلا أننى لم أستطع أن أوفق فى ذلك، فكنت أعود إلى بيتى مرهقا فى ساعات متأخرة وفاء لالتزاماتى، ثم كان علىّ أن أرعى الأرض فى نفس الوقت.

وهكذا وقعت فريسة للمرض، وأصبت بداء الرئة، وبالتيفود فى عام ١٩٤٩ ودخلت المستشفى وتم شفائى بمعجزة وكان والدى قد أحضر الأطباء لإنقاذى. إلا أن أحد الأطباء صرح لى بضرورة التوقف عن بذل مجهود (القبعات والموسيقى) ضخم، ولابد من التضحية بإحدى المهنتين .... وكان على أن أترك صناعة القبعات...".

ويستمر الدون سيزار فى مناقشة كيف أن مسيرة الهارب استمرت وتطورت بتقديم البرامج فى الراديو فى أمباتو، جويالويل **Guayaquil**، كوتيو **Quito**، والتليفزيون أيضا، وأصبح يستخدم السيارة فى تنقلاته، بعد أن كان يتجول على ظهر حصانه مع الهارب حول إيلامبو **Illampu**.

ويوفر دليل الاستماع بانتباه بيانا كاملا عن الثور الأحمر **Toro Barroso** ويبين البنية الشكلية للألبازو الإيكوادورى **Ecuadouri Albazo**.

الاستماع بانتباه

الثور الأحمر Toro Barroso

القرص المدمج ٤:١٦

قراءة العداد	التعليق
0:00	هارب منفرد دون دقاق Golpeador أو نص يؤدى غناء مقدمة: فادييز صغير فى تعاقب آربيجات Arpeggio (السلم – أرقام الدرجات): 3-5-8, 3-5-8, 5-8-10, 3-5-8, 5-8-10, 11-10-8 ويتكرر هذا التعاقب (وفى تلك الأغنية قد تحل ١٠ مكان ٩

	فى التعاقب)
0:10	جزء A، مع هارمونية على نطاق واسع فى المقام القريب الكبير (لا كبير) إلا أنها تعتمد القفل فى النهاية فى مقام الأساس الصغير فادييز، وتكون أرقام ودرجات السلم فى مقام لا كبير على النحو التالي: 1-3-5, 1-3-5, 1-3-5-3, 1-3-5, 1-3-5, / 7-2-1-/6 ويتكرر التعاقب.
0:20	جزء B، يهرمن بداية فى المقام القريب الكبير، ثم يقفل فى المقام القريب الصغير (فادييز صغير). وأرقام درجات السلم فى مقام فادييز الصغير تكون على النحو التالي: 10-8, 8-7, 7-8-5, (8) (7)-5, 4-3, 3-4-1 ويتكرر التعاقب.
0:3	مقدمة
0:39	A
0:49	B
0:59	مقدمة
1:09	جزء C، يهرمن على نطاق واسع فى زى كبير، تحت المسيطر للمقام الكبير القريب، مع قفل نهائى فى لا كبير أرقام درجات السلم فى لا كبير كالتالي: 4-6-8, 4-6-8, 4-6-8-6, 4-6-8, 4-6-8, 5-6-5-3 ويتكرر التعاقب
1:18	A

1:27	B
1:37	مقدمة
1:47	C
1:56	A
2:05	B
2:15	مقدمة
2:25	A
2:35	B
2:44	مقدمة
2:54	C
3:03	A

وقد يكون أكثر ما تميزت به موسيقى "الثور الأحمر فى الأداء التفسيرى سيزار موكوينش هو التوازن. فأولاً ينتابنا إحساس عام بالاتزان فى صياغة عبارات ألحانها **Phrasing**. والافتتاحية تضم ثلاث عبارات متعاقبة تختتم على الدرجة ١٠ من السلم، يتبعها تعاقب آخر من ثلاث عبارات ينتهى عند درجة الأساس **Tonic Pitch**، ثم يتكرر ذلك التعاقب بأكمله. والجزء **A** يتشرب فكرة النمذجة المتعاقبة ذات العبارات الثلاث **The Three-Phrase Sequential Patterning**، حيث يكون القفل **Ending** الأول الذى يتلو على الدرجة ٣ فى المقام الكبير، والقفل الثانى التالى يتحرك إلى سكون على الدرجة ٦ فى المقام القريب الكبير والتى هى أيضًا ١ (درجة الأساس) فى المقام القريب الصغير (مما يشير إلى ثنائية مقامته **Bimodality**). والجزء **B** يقع فى تعاقب من ثلاث عبارات أيضًا، الأولى

تنتهى على الدرجة ٥ فى المقام القريب الصغير، والثانية تنتهى على درجة الأساس للمقام الصغير (١). أما الجزء ٢ فيتبع تعاقبات من ثلاث عبارات، تتجه الأولى إلى الدرجة ٦ على المقام الكبير (وهى أيضًا الدرجة ٣ فى المقام تحت المسيطر لذلك المقام الكبير **Major's Subdominant Key**).

التوازن ويتضح أيضًا فى البنية الشكلية **Formal Structure** لتلك المقطوعة، وكذا فى هارمونيتها. فالصيغة الكلية [المقدمة **AB**] [المقدمة **AB**] (المقدمة **C AB**) (المقدمة **CAB**) [المقدمة **AB**] (المقدمة **CAB**) تتبع النمط**Pattern** بين القوسين [ ] **Parentheses** ويظهر مرتين. أما النمط الذى بين القوسين ( ) **Brackets** فيظهر مرة واحدة وكذا النمط ( ) فيظهر هو الآخر. ومن الناحية الهارمونية، فمقطوعة "الثور **Toro**" تتصهر تمامًا مع الثنائية المقامية **Bimodality** الثرية لقطبيها **Poles**: الكبير "لا **A**"، و"فادييز **F#**" الصغير، ولها جذور راسخة. وتلك الصيغ مع ذاكرة جيدة ستستدعى إلى الذهن أن كل من سانجوان "مويو مويارى وراميجو **Muyu Muyari Warmigu** (عودى يا امرأتى الحبيبة، وأغنية الوينو **Wany** "آمورايمبوسيبل **Amor Imposible**" (حب مستحيل) التى يؤديها الثنائى تشاسكيناكوى **Chaskinakuy**، يستخدمان الثنائية المقامية "كبير / قريب صغير **Major/ Relative Minor**، وأيضًا المقام الكبير تحت المسيطر **Major Subdominant**، ولذا نجد أيضًا فى "الثور **Toro**" المقام الكبير القريب/ القريب الصغير تحت المسيطر للمقام الكبير. وتعكس الثنائية المقامية فى تلك المقطوعات التعبيرية الثلاث على نحو خاص بروزها وتميزها، فى كل من موسيقات الكويتشا **Quechua**/ الكويتشا **Quichua** والميستيزو **Mestizo** فى أنحاء منطقة الأنديز.

ومن الناحية الإيقاعية، نستشعر فى المقدمة على نحو خاص الميزان الإيقاعى الراقص (فى خفة ونشاط 6/8 (**Lilt**. وفى الأجزاء **A** و **B** و **C**، رغم أن الدون سيزار يصطحب النبرات المؤكدة٦/٨ للحن بحركة من خط قرار يمكن إدراكها، والإحساس بها وكأنها ¾ (وهو يفعل ذلك عند لحظات معينة فى الأجزاء **C**) وفى النهاية، سنجد أن مقطوعة "ثورو" للدون سيزار تعبر عن صلة انجذاب **Affinity** مع السيسكولتيرا **Sesquialtera**(١) (وتزامن الميزانين الإيقاعيين ٦/٨ و ٣/٤) الموجودة فى موسيقات أمريكا اللاتينية [راجع الأباريثيدو **El Aparecido** (الطيف) على سبيل المثال].

ودون شك فإننا نجد فى "الدون سيزار موكونيش" فنانا ممتازًا فى المرتفعات الإكوادورية الوسطى. وتصطبغ مقطوعته "الثور الأحمر" بطابع رشيق وخفة، حيث شيد بنيتها الراقصة على أعمدة إنشائية راسخة، وكما ذكر فى سيرته الذاتية وختامها، فقد كانت له مسيرة ممتازة كعازف هارب – اتبع فيها خطى والده. وكما ذكر فى مناسبات أخرى أنه امتلك ذخيرة موسيقية **Repertoire** ضخمة من مقطوعات الهارب: وعلى مدى أكثر من أربعة شهور من المقابلات التى تم تسجيلها معه، والدروس التى ألقاها فى عام ١٩٨٠، قام بعزف أمثلة عديدة من الموسيقى الشعبية الإكوادورية (موزيكا ناثيونال **Musica Nacional**)– التى تضم أنواعها: البازيللو **Pasillo**، والباسكاى **Pasacalle**، والألبازو **Albazo** (ثورو **Toro**)، التونادا **Tonada**، الأغانى النموذجية **Aire Tipico**، كما قام بإعادة تجهيز وتعديل

(١) يعنى هذا اللفظ زيادة فى المسافة (٣ : ٢، أى خامسة تامة **Perfect Fifth**) أو تغير فى الوزن الإيقاعى عندما تتساوى ثلاثة من أنصاف النوتة (البلانش) **Minim** مع اثنتين منها فى الوزن السابق – المترجم.

أنواع عديدة من الموسيقى القومية الفطرية **Indigenous** مثـل: الـسانجوان **Sanju?n**، اليارفى **Yarvi**، والدنزانتى **Danzante**. وقد سافر كثيـرًا فـى جولات خارج الإكوادور إلى معظم دول أمريكا اللاتينية حيث قدم نماذج من البولكا(١) والجالوبا(٢) الباراجوية **Paroguan Polka and Galopa**، والوينو(٣) **Wayno** البيروفيه، والبورو(٤) **Porro** والكومبيـا(٥) **Cumbia** الكولومبيـة، والتانجو **Tango**(٦) الأرجنتينى، والفالس(٧) **Valse** البيروفى، والرانـشيرا(٨)

---

(١) بولكا **Polca**: رقصة من وسط أوروبا انتشرت فى أمريكا الـشمالية واللاتينيـة. نشطة ثنائية الإيقاع والاسم مشتق من كلمة تشيكية **Pulka** بمعنى نـصف صـغير إشارة إلى خطواتها القصيرة، وأحيانا ينسب الاسم خطأ إلى بولندا (المرأة البولندية **Polish Woman**) – المترجم.

(٢) جالوبا **Galopa**: رقصة نشطة للغاية ويرقصها الشباب فى أزواج – وهى بولكـا سريعة، وقد يختص بها الفتيات – المترجم.

(٣) وينو **Wayno**: أو **Limayno**، وتظهر فى شيلى أيضًا يصاحبها غناء بأصـوات عالية وأكورديون ماندولين وفلوت وجيتار وفلوت – المترجم.

(٤) بورو **Porro**: رقصة سريعة فى إيقاع متكرر من كولومبيا. أسرع من الكومبيـا. من أصل إفريقيا والبورو الحديثة تقدم على آلات النفخ وهى نوعان: الجيتا **Gaita**، والتابو **TAPAO** – المترجم.

(٥) كومبيا **Cumbia**: موسيقى راقصة من كولومبيا. تعتبر هى والقاليناتو **Valenato** ممثلة لكولومبيا من أصل كاريبى – المترجم.

(٦) تانجو **Tango**: نشأت تلك الرقصة الشهيرة فى منطقة نهر بلاتا **PLATA** (التقاء نهر أوروجواى وبارانا). ومنه انتشرت إلى جميع أنحاء العالم. فـى عـام ٢٠٠٩ اقترحت الأرجنتين وأوروجواى أن تعلن التانجو ميراثا ثقافيا عالميا للإنسانية. وقـد وافقت هيئة اليونسكو – المترجم.

(٧) فالس **Valse**: رقصة ثلاثية الإيقاع تعود للقرن السادس عشر وتنحدر من الليندلر الفيناوى – انتشرت فى جميع أرجاء العالم سواء فـى الموسـيقى الكلاسـيكية، أو الموسيقات الشعبية – المترجم.

(٨) رانشيرا **Ranchera**: رقصة تقليدية مكسيكية يغنى عليهـا فـرد مـع الجيتـار. ارتبطت بثورة المكسيك وكانت شعارًا للصحوة القومية الجديدة – المترجم.

المكسيكية (شيختر Schechter 1992: 86- 87). ولقد كان من الميزات التي اكتسبتها هي تعرفي على موسيقى مثل "دون سيزار موكونيش"، وهي ميزة أيضًا أن أتقاسم فنه معك عزيزي القارئ.

الموسيقى الأفرو- بيروفية الآلاندو Afro-Peruvian Music : A Lando

يشعل الصلب والصوان **Steel and Flint** في هارب الدون سيزار، وهو يعزف مقطوعته "تورو بارسو **Torro Barroso**" (الثور الأحمر)، قبصا مضيئا باللون المحلى، ويدعو لابتسامة امتنان في عقل وقلب المستمع في مرتفعات الإكوادور. وتطن في مقطوتة "حب مستحيل **Amor Imposible** لفرانكي فيدال **Francy Vidal** وإدموند بادو **Edmond Badoux**، أصداء الطابع الحقيقي لموسيقى الونيو **Wanyo** البيروفية. كما طبع الإيقاع المميز والدلزورا **Dulzura**[(١)] الكونترابونطية في أغنية "إني أحب اللبن **Me Gusta Laleehe** " موسيقى الحدود للسانجوان الأفروإيكوادورى بطابعهما، وهكذا وتستمر التفسيرات الأدائية، وإعادة التفسيرات وتنويعها في موسيقات أمريكا اللاتينية – سواء خارج الحدود أو في القارة نفسها.

ومن الأمثلة البارزة اليوم، إعادة بناء موسيقى من الماضي (متخيلة **Imagined**) بوسائل موسيقية أفروبيروفية معاصرة. وفي فترة الاستعمار، كانت بيرو النواة الرئيسية لأنظمة العبودية الإفريقية، وكان هناك قطاع كبير في ليما **Lima** (عاصمة بيرو) في القرن الثامن عشر من السود (روميرو **Romero 307:1994**). إلا أن تزامن اختفاء الماريمبا الإفريقية وأنواع الطبول الإفريقية كان علامة على نقص الممارسات الموسيقية المرتبطة

---

(١) الدلزورا **Dulzura** لفظ إسباني يعني حلاوة أو عذوبة – المترجم.

بإفريقيا فى ذلك الوقت. ومع بداية القرن العشرين أخذت الأغانى والرقصات ذات الأصل الإفريقى تدخل فى غياهب الماضى (المرجع السابق ٣١٣-١٤). وفى عام ١٩١٤ كان السود يمثلون حوالى ٠,٤٧% فقط من السكان فى بيرو (فيلدمان **Feldman 156:2003**).

وأعيد إحياء التقاليد الأفروبيروفية فى انتهاك لتلك التوجهات الديموجرافية والثقافية. ويلخص راؤول روميرو **Raul Romero**، وهو موسيقولوجى إثنى من بيرو، حركة الإحياء تلك فى منتصف القرن العشرين على النحو التالي:

".. بدأت حركة إحياء وإعادة إنشاء أنواع الأغانى الأفروبيروفية القديمة، التى كاد يطويها النسيان، فى أواخر الخمسينيات. ولم يكن ظهور تلك الحركة فى خضم اتجاه شعبى تلقائى، بل بدأت من قبيل مفكرين من أهل البلاد كانوا مهتمين بإعادة الإحياء ومشاركة السود فى الثقافة البيروقية. وكان أهم النشطاء فى ذلك المجال المؤرخ الراحل خوزيه دوراند **Jose Durand (1935-1990)**، مع نيكوميديز سانتا كروز **Nicomedes Santa Cruz (1925-1992)** وشقيقته فيكتوريا سانتا كروز **Victoria Santa Cruz**، حيث قاموا بجمع وإنتاج وتشجيع إصدار المواد الثقافية خلال تلك الفترة (٣١٤:١٩٩٤).."

وتلاحظ هايدى فيلدمان **Heidi Feldman**(١) أنه كان هناك فى الأصل رباط بين الحركة السياسية فى الستينيات للسود البيروفيين (وقد تزامنت تقريبا مع حركة الحقوق المدنية فى الولايات المتحدة) وحركة الإحياء

(١) مؤلفة كتاب "إيقاعات السود فى بيرو **Black Rhythms of Peru** – المترجم.

الأفروبيروفية، وتدعى أن تأخرها، قد أضعف الرابطة مع الأجندات السياسية، عندما أصبح الواجب الأساسى للموسيقى الأفروبيروفية هو تسلية السياح (٢٠٠٣ : ١٥٦-٥٧). ومن بين ضروب الموسيقى والمسرحيات الراقصة التى حازت اهتماما: اللاندو **Lando** مثل، "ابن الشيطان **The Son De Los Diablos**" ، والفيستيجو **The Festejo**، وأنجا **Inga** (روميرو ١٩٩٤ :٣١٨، انظر أيضا تومبكينز **Tompkins 1998**، خصوصًا ٤٩٦-٩٨).

القرص المدمج ١٧:٤

"أذوكار لاكانا **Azucarla Cana**" السوكار لاكانيا (قصب السكر) (٢٠ :٤) تؤديها إيفا إيلون**Eva Ayllon** مع المجموعة. موسيقى سول **Soul** للسود فى بيرو/ألما (أصل) ديل بيرو **El Alma Dellon** كلاسيكيات زنجية / أفرو-بيروفية ١٩٩٥.

ولندرس الآن، مقطوعة لاندو (لان-دو) وهو ضرب موسيقى أعيد إحياؤه (فيلدمان **Feldman 2003 :156**، روميرو **Romero 1994 :318**) وقد كتبها دانييل "كيرى" إسكوبار **"Kiri" Daniel Escobar**، وتؤديها فى هذا التسجيل المغنية الصوليست إيفا إيلون **Eva Ayllon**. والتسجيل "آذوكار لا كانا" (قصب السكر) (القرص المدمج ٤، المسار ١٧) يظهر فى إطار موسيقى السول **Soul** لسود بيرو، هو أول تسجيل للموسيقى الأفروبيروفية يحقق انتشارا فى الولايات المتحدة (فيلدمان **Feldman 2003: 157**).

ويقدم دليل الاستماع بانتباه النص الكامل لأغنية قصب السكر **(Ah-Soo-Kar-Deh Kah-Hyah)** ويصور البنية الشكلية لذلك اللاندو **Lando** الأفروبيروفى.

وهنا قد تدهشنا تلك القدرات الإيقاعية لغناء إيفا آليون وكيف تعبر عن النص فى حسية مميزة. فالأغنية تدمج بعض ألفاظ جنسية. وكانت إيفا إيلون **Eva Ayllon** معروفة فى دائرة ضيقة فى السبعينيات، إلا أنها أصبحت من أشهر المغنيات الأفرو بيروفيات فى الثمانينيات ولقيت استحسانا كبيرا (مارتينز وجارك **Martinez and Jarque 1995**). وسنسمع ذلك الطنين المميز من آلة الكيجادا **Quigada**[١] (كى – ها – دا **Kee – ha – da**)، وهى عظمة فك حمار أو حصان أو بقرة، وهى آلة تقليدية يرجع تاريخها فى بيرو إلى القرن الثامن عشر (انظر كازاس روك **Cases Roque 1993 :308**) وانظر أيضا روميرو **Romero 1994 :321-13** لمزيد من التفاصيل والاطلاع على رسم من القرن ١٨). وتلك الآلة، وتعرف أيضا فى سهول كولومبيا باسم **Carraca Llanera** (شخليلة لانيرا)، عبارة عن المصوتات **Idiophones**[٢]، وكان القدماء يصنعونها من ضروس الحيوانات بعد تفكيكها بتعرضها للعوامل الجوية، فتصدر أصوات طقطقة حادة **Cracks** عند ضربها بقبضة اليد وفى بعض الفرق فى كولومبيا، يتم حك الضروس بعصاه كما سنسمع فى التسجيل نوعا من التبادل بين المغنية والكورس، يماثل نسيج "النداء والاستجابة **Call and Response**" ويرتبط بشكل نموذجى مع الموسيقى المنحدرة من أصول إفريقية (الغناء التجاوبى **Responsorial Singing.**)[٣]

---

(١) الفك **Jaw** فى الإسبانية – المترجم.

(٢) الإيديوفون يشير إلى أن صدور الصوت يتم من خلال الارتجاج أو التذبذب فى خامة الآلة – المترجم.

(٣) الغناء التجاوبى **Responsorail Singing**، أو الغناء الأنتيفونى **Antiphonal Singing** المعروف منذ القرون الوسطى فى الغرب – المترجم.

Azucar De Cana أزوكار دى كانا

(قصب السكر)

قراءة العداد	التعليق	الشعر الغنائى	الترجمة
0: 00	المجموعة مع غناء منفرد Aha! Vamos temple! Si!		آها! فلنتوافق معـا موسيقيا! .... نعم!
0:02	صوت الكيجادا Qujada المميز		
المقطع الشعرى الأول			
0:10	غناء منفرد فى أسلوب معبر	Salgo de manana, atumbr la cana	خرجت فى الصباح لقطع قصب السكر
		Salgo de manana, atumbar la cana, lucero del alba siempre me acompani	خرجت فى الصباح لقطع قصب السكر ودائما ما تصاحبنى نجمة الصباح
		Leucero del alba sumpre me acompana	ودائما ما تصاحبنى نجمة الصباح
المقطع الشعرى الثانى			
0:31	غناء منفرد	Machete en la mano, Corazón de vino	الماخيت فى يدى، وقلب من النبيذ

		Machet en al mano, corezon de vino	الماخيت[1] فى يدى، وقلب من النبيذ
		Elvio, mi hermdno, zafraami destino	والنهــر، شــقيقى، وحــصاد قــصب السكر هو قدرى
		El rio, mi hermano, zafro mi destino	والنهــر، شــقيقى، وحــصاد قــصب السكر هو قدرى
الفاصل الموسيقى الأول			
0:52	تدعم الموسيقى المقام القريب الصغير Relative Minor key	Sale el sol tras la montana,	الشمس تشرق خلف الجبل
		Sale el sol tras la montania,	الشمس تشرق خلف الجبل
		E, inundando todo el valle con aromas da la cana	وتغمر الوادى كلــه بشذا قصب السكر
الفاصل الموسيقى الثاني			
1:14	تكرار المقام القريب الصغير	Esta noche en mi cabona	الليلة فى كابينتي

(١) منجل قطع القصب – إسبانية – المترجم.

	مرة أخرى مدعوما	Esta noche en mi cabana	الليلة فى كابينتي
	موتيفة وصل Connector تحدث زعزعة مقامية Tonal Instability وتستهل نص الترديد الكورالى Vocal choral echo	Este noche en mi cabana Voy a bailar coba coba coba con mi mochera[1], esta sana [2]	الليلة فى كابينتي إنى ذاهب للـــرقص ومعى امرأتى الجسدان متلاصقان، فى تلك الرقصة
ترديد كورالى مع اقحامات من أيلون Ayllo 1 :32		Con mi mo-chera, esta sana Con mi mo-chera, esta sana Con mi mo-chera esta sana Con mi, mo-chera- (je-ye, esta sana, senores; I pata en el suelo !)	مع امرأتى، تلك الرقصة مع امرأتـــى تلـــك الرقصة مع امرأتـــى تلـــك الرقصة مع امرأتى (نعـــم، نعم تلـــك الرقـــصة رقص شعبى الأقـــدام

(١) موخيرا **Mochera**، **Mochero** امرأة / رجل من منطقة موخى **Moche** على ساحل بيرو – المترجم.

(٢) منطقة ساحلية فى محافظتى لامبايـــك **Lambayeque** وتـــشيكلايو **Chiclayo**، وقد تأثرت تلك المناطق بالتقاليد الأفروبيروفيـــة القديمـــة (كـــازاس روك **Cases Roque** ١٩٩٣: ٢٩٩–٣٠٠)– المترجم .

			على الأرض!)
كورال متعدد الأجزاء Multipart Chorus			
1 :42	كورال مع ايفا إيلون واقحامات من أصوات رجال	Azucar de cana, sombrero de paja, mula resongona, juguito guarapo, Azucar de cana, sombrero de paja, mula resongona, (« I toma ! i de la negra ! iAsi ! i Eso es ! »	يا قصب السكر يا قبعة القش .... وبغل ينهق يا شراب قصب السكر قصب السكر قبعة القش بغل القش بغل ينهق شراب قصب السكر (فلتشربى يا امرأتى! هكذا ... وهذا كل شيء)
غناء منفرد			
2:03		Azucar, azucar Azucar, azucar	سكر ، سكر سكر ، سكر
فاصل آلى			
2:09	انتقال إلى المقطع الشعرى الثالث		
2:14	غناء منفرد	Rohcan los troapiches moliendo la cana (repeat)	عصارة القصب تهدر وتطحن قصب السكر (تكرار)

عصير قصب السكر يكـــوى أحـــشائى (تكرار)	Juguito guarapo, quémame el lentrana		
(شهى ولذيذ)	Jugnito guarapo, quéma mis entrana (repeat) ("Rico")		
المقطع الشعرى الرابع			
يا ليل قصب السكر	Noche de la zafra, luna	غناء منفرد	2:35
الحصاد، القمـــر .. عامل قصب السكر	De canero,		
ياليل قصب السكر	Noche de la zafra, luna		
الحصاد، القمـــر ... عامل قصب السكر	De canero,		
متى سيكون الوادى ملكى، امرأتى	I cuando será mi, mi valle, mochero?		
متى سيكون الوادى ملكى، امرأتى	I cuando sera, mi valle, mochera		
تكرار من بداية الفاصل الأول ومرورا بكورس الأجزاء وما يليه من غناء منفرد			
	غناء منفرد ونسيج تجاوبى		2:57-4:13
	إعادة الكورس ذى الأجزاء، وخفوت الموسيقى		4:13

سنجد أن الشعر الغنائى فى المقطوعة كلها يردد صدى ثقافة وبيئة الوطن. فأولا هناك ثقافة الموتشى[1] **Moche Culture** (المرأة **Mochera**، والرجل **Mochero**) قبل حضارة الإنكا **Inkas** على الشاطئ الشمالى لبيرو، وقد أخذت منها الإنكا أنظمة الرى المعروفة بالموتشيك **Moche) Muchik)** ويمكن للمرء أن يلاحظ بقايا تلك الثقافة حتى الآن، سواء فى الملامح البدنية لسكان تلك المنطقة الساحلية، وأسمائهم، وكذا أسماء الأماكن (كاسازروك **Cases Roque 1993 :299**). والواقع، أن اليوم، من واقع الجهود السياسية والمعجمية **Lexicographic** فى المنطقة، بمساعدة الأنثروبولوجى الكبير الراحل ريتشارد ب. شيدل **Richard P. Schaedel** (توفى ٢٠٠٥)، يمكن للمرء أن يشهد بوادر نهضة لافتة لثقافة الموتشى (ديلجادو ـب – **Delgado P** وشيختر **Schechter 2004: X**). وثانيا فهناك الـ"أذوكار دى كانيا **Azucar de cana** (قصب السكر)، وهو يتحلب **Oozes** مع حصاده، وعصيره، وشذاه، وشرب العصير، الذى ينمو فى مناطق الأودية المنخفضة. والجوارابو **Guarapo** هو اسم الشراب الكحولى المصنوع من عصير القصب – وهو شراب يمكنه أن يكوى أحشاء المرء. وتقوم العصارات (الترابيش **Trapiches**) بعصير القصب.

وتلك "الترابيش" و"القصب" لا يظهرن فقط فى الموسيقى على امتداد الساحل البيروفى، بل أيضا فى شمال الإكوادور وكولومبيا. وفى ٣١ أكتوبر

---

(١) نمت في مجتمع امتد على طول السواحل القاحلة لما يعرف الآن ببيرو فيما بين ١٠٠–٨٠٠ ميلادية – المترجم.

١٩٩٠، جرت مقابلة مع ميلتون تــاديو وإرمونــدو مينــديزليون **Mendes Léon**، وقد أخبرنى هذان الموسيقيان من وادى تشوتا **Chota** أن موســيقى البومبا **Bomba**، وهى ضرب تقليدى يتخذ شعارا فى تشوتا – قد نبــع فــى الواقع من ثقافة عصارات القصب (الترابيش) فى الأجيال الأكثر قــدما فــى تشوتا : فقد جنى أعضاء البعثات التبشيرية الجيزويت ثروات معقولة حتــى القرن الثامن عشر فى الإكوادور، من خلال زراعات القصب قــرب بلــدة كاربويلا **Carpuela** ، القرية الأم للأشقاء كونجو **congo**. وقد أحصى لــى ميلتون نصا يوميا تقليديا يمضى على هذا النحو:

...“Ala Culebra verda, negrita, no hagas caso, mete cana al trapiche, chupa ya bota gabazo”..

(لا تلتفتى إلى الثعبان الأخضر، يا امرأتى العزيزة، ضعى القصب فى المعصرة، واضغطى حتى يرمى كل ما فيه، وارمى اللب بعــد العــصير" (شيختر **Schechter 1994**ب: ٢٨٨-٨٩، ولمزيد من الاطــلاع والمناقــشة حول تلك النسخة وأخرى مختلفة قليلاً أنظر كوبا انــدرادا **Coba Andrade 42:1980**. وقد قدم كوبا أندرادا مناقشة أكثر عمقًا لتلك الظــاهرة برمتهــا، علاوة على ذلك، ففى شمال كولومبيا، عثرنــا علــى موســيقى بــامبوكو **bambuco** احتفالية نشطة فى خشونة تسمى "الجــوارو **El Guaro**" وكمــا يلاحظ وبليــام جرادانتــى **William Gradante**"اللفظــان جــوارو **Guaro** وجوارابو **Guarapo**" يشيران إلى عصير قصب يتم عــصره مــن قــصب

السكر– وعندما يتخمر يتحول إلى خمر قوية مصنعة داخل البيوت (١٩٩٣-٣٤١).

وقد ذاعت شهرة تلك الأغنية الشعبية، وهى ذات نسب مسافات موسيقية ٢:٣ سيسكويلتيرا **Sesquialtera**، عندما غنى الثنائى الغنائى الشعبى الشهير جارزون إى كولازوس **Garzon y collazos**، بنفس بهجة أداء أغنية"القصب **Cana**" التى شاهدناها فى بيرو والإكوادور: >> .. **De la cana sale el guaro- Qué caramba!- Si la Cana es Buena fruta. Si la cana se machaca – Qué caramba! – El guaro lambién se chupa..**<<

(.. الجوارو يأتى من قصب السكر... هيوى ! **Whew**– قصب السكر عظيم بالتأكيد إذا ما عصر القصب– هيوى!– عند ذلك يمكنك أن تشربه....) (المرجع السابق ٣٤٧٠).

ديسبيديدا، أو الوداع Despedida

استهللنا هذا الفصل بتعليق يقول إن أمريكا اللاتينية كانت منطقة لكاليد سكوب من الأنماط الثقافية، وعندما فحصنا التجليات الموسيقية لعدة ثقافات منها، اكتشفنا مدى التأثير والإقناع الذى تعرضه أغنية من نوع الأغانى الجديدة "نويفا كانثيون **Nueva Cancion**" لفيكتور جارا كما أدتها فرقة "إننى إليمانى **Intillimani**" (جيل الشمس)، والتأثير الجارف لفرقة زامبوينا البوليتقية، وتساوى الإيقاع والاتساق الميلودى للسانجوان الكويتش الإكوادورى فى أغنية"مويو مويارى وانميجو **Muyu Muyani Wanmigo**"

(عودى يا امرأتى الحبيبة "رجل من إلومان"، والتماثلات والتوازن، وتوجهات السيرة الذاتية فى أغنية إلومان تيو **Illuman Tiyu**) التى يغنيها ميجوا"**Migua**" جالو "**Galo**"، والأسلوب الذى صاغ به الموسيقيون الجيران فى وادى تشوتا **Chota** أغانى السانجوان **Sanjuan** ليؤكدوا أولوياتهم الموسيقية للعبارة، والإيقاع، وكونترابونط- الجيتار، والطريقة التى استطاع بها موسيقيون غير أنديز- مثل ادمون بادو **Edmond Badou** وفرانكى فيرال **Francy Vidal** أن يلتقطوا فى قدرة فائقة الجوهر الموسيقى للوينو **Wayne** البيروفية- سواء آلاتها، وبنيتها الشكلية **Formal Structure**، إيقاعها، والهارب مع الممارسات الأدائية للغناء وقد شهدنا طقوس الكويتشا فى السهر على جثمان الطفل "واوا فيلوريو**Wawa Velorio**" فى المرتفعات الإكوادورية بكل ما فيها من جدة وإثارة للمشاعر، وحاولنا من جانبنا فهم أسباب ذلك النوع من الفرح الجارف. وبالمثل اهتدينا إلى فهم الأسباب وراء اقتفاء ابن عازف مشهور من وسط الإكوادور خطوات سيرة والده، رغم ما صادفه من مخاطر وعقبات على طول المسار ليمنهن نفس المهنة. وأخيرًا استمعنا إلى تعبير مبهج **Sauve** أفرو بيروفى، يلقى الضوء على عالم القصب كانيا **Cana** وثقافته على امتداد الساحل.

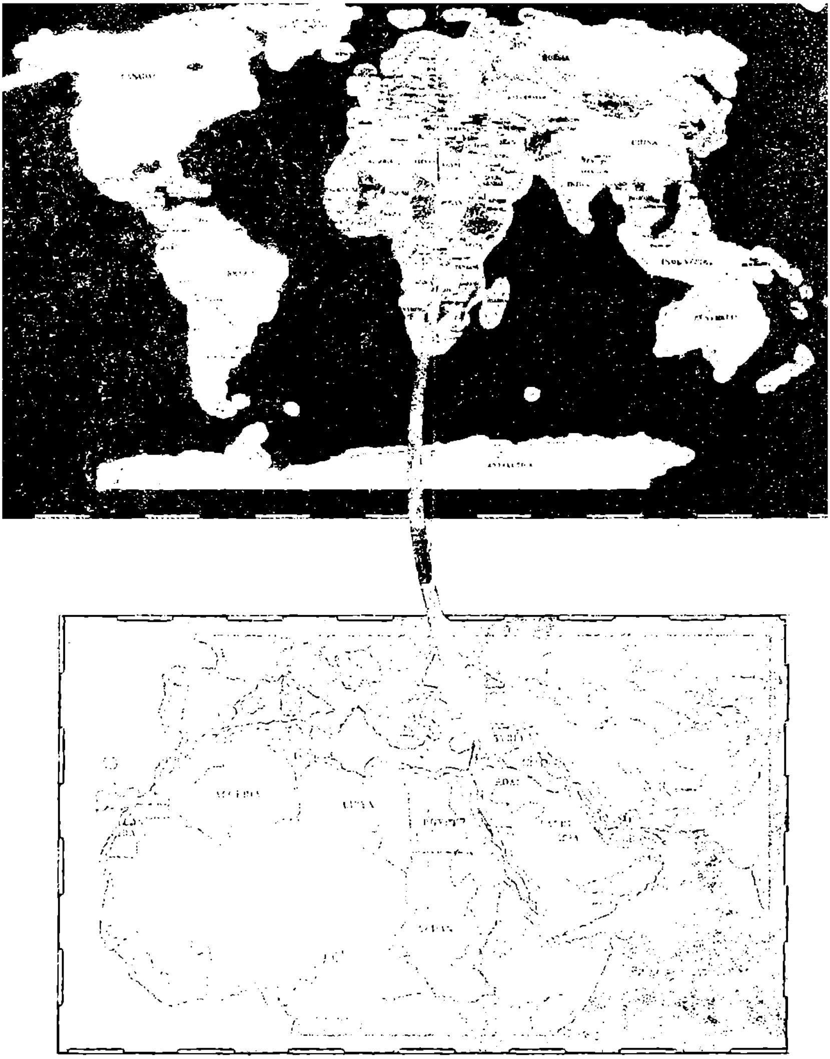
وفى"الديسيبديدا **Despedida**" أو وداع الثقافة الموسيقية فى أمريكا اللاتينية، يمكننا أن نبدأ بتذوق ثراء موسيقى الجموع والموسيقى المنفردة **Solo** فى أمريكا اللاتينية. والملاحظ أن تلك الصيغ الموسيقية للأغانى الجديدة "نويفا كانثيون" **Nueva Cancion**، والكأنتوس **Kantus**، والسانجوان

Sanjuanes ، الوينو **Waynos**، والألباذو **Albazos**، واللاندو **Landos** ذات ارتباطات سياسية قوية، وتتميز بأن صيغتها الموسيقية ذات جذور عميقة فى التعبير، وفى محاولاتنا الواعية، التى خضنا من خلالها فى تفاصيل عديـــدة كى نلتقط الطابع العام لنوع من الأغانى الراقصة فى منطقة الأنديز، ومـــع بذل جهود مخلصة فى تفان لإعادة بعث أسلوب موسيقى محلى، بـــدءا مـــن الشبح "الابارثيرو **El Aparecido**" "والمويو **Muyu**" حتى الحب المـــستحيل **Amor Imposible** وقصب السكر **Azucar De Cana**، وجدنا أننا قد أقمنـــا وليمة حافلة، آمل أنها ستجذب اهتمامك لتذوق الكثير من نكهات أخرى تموج بها الموسيقى فى أمريكا اللاتينية.

WWW Book Companio Website

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت": وما هـــو أكثر فى موقع **Book Companion Website** لكتابنـــا هـــذا **Worlds of Music** ــ الطبعة الخامسة متوافرة

Academiecengage.com/music/titon/world.



الفصل العاشر

The Arab World العالم العربى

Anne k. Rasmussen آن ك. رازموسين

يقدم .هذا الفصل موسيقى العالم العربى. مجموعة ضخمة من اثنتين وعشرين دولة، حيث العربية هى اللغة السائدة قراءة وكتابة، والعالم العربى هو مقر لتنوع مدهش من الشعوب، يضم اليهود، والمسيحين، والمسلمين. وعلاوة على ذلك فشعوب العالم العربى ظلت فى حركة مستمرة سواء تاريخيًا أو فى الوقت الحاضر. ولذا، تنتشر الموسيقى والثقافة العربية فى نوع من التشتت **Dlaopora**: فهى ليست محدودة بموقع جغرافى واحد، فشعوبها وتقاليدهم متناثرة عبر حدود المنطقة. ومن أهداف هذا الفصل مساعدتك على فهم مسارات تلك التقاليد الموسيقية. وهناك هدف آخر وهو المشاركة فى تذوق المسار التاريخى والموسيقى للثقافة الموسيقية العربية. وإذا ما كانت الموسيقى العربية حديثة وديناميكية، فإنها اليوم تتيح لنا إلقاء نظرة على جذور بعض من أقدم الأفكار، والفلسفات والنظريات حول الموسيقى.

أى من سمات الموسيقى تجعلها تبدو فى ثوب عربى، أو صينى، أو إفريقى، أو مثل شيكاغو فى نظرنا؟ وكيف ترسم الموسيقى صورة لأناس

لم نقابلهم فى حياتنا، وتصور أماكن لم تطأها أقدامنا من قبل؟ ولماذا تكـون الموسيقى مثيرة للذكريات والعواطف **Evocative** على هذا النحـو؟ وكيـف تنتقل الموسيقى إلى المستمع؟. فى هذا الفصل سنذهب بعيدًا فيما وراء لقطات صوتية للعالم العربى، ومثلما يحدث فى التدريبات الممتـازة عنـد دراسـة الموسيقى الإثنية، يستخدم هذا الفصل الموسيقى كنافذة على الثقافة، والتاريخ، وأفكار الناس. وفتح تلك النافذة، وأذنيك وعينيك، نحو اختيارات من المشاهد الموسيقية من العالم العربى لابد أن يثرى ويشذب أى معلومات قـد تكـون حصلت عليها بالفعل عن تلك المنطقة، ويتيح ذلك لك إمكانية التأمل والفحص على نحو أكثر تفصيلاً وعمقًا ومن خلال تأمل عدة أنواع مـن الموسـيقى العربية وهى فى طور إبداعها سيزداد التأثير الملهم للدين، والتـاريخ فـى المنطقة، والعلاقات مع الممارسات الموسيقية الغربيـة، والأفكـار وبعـض الاحتفالات المدهشة، وأدوار وأنشطة الموسيقى بين الرجال والنـساء، كمـا ستتضح أمامك أهمية الموسيقى فى الشتات العربى، **Arab Diaspora**.

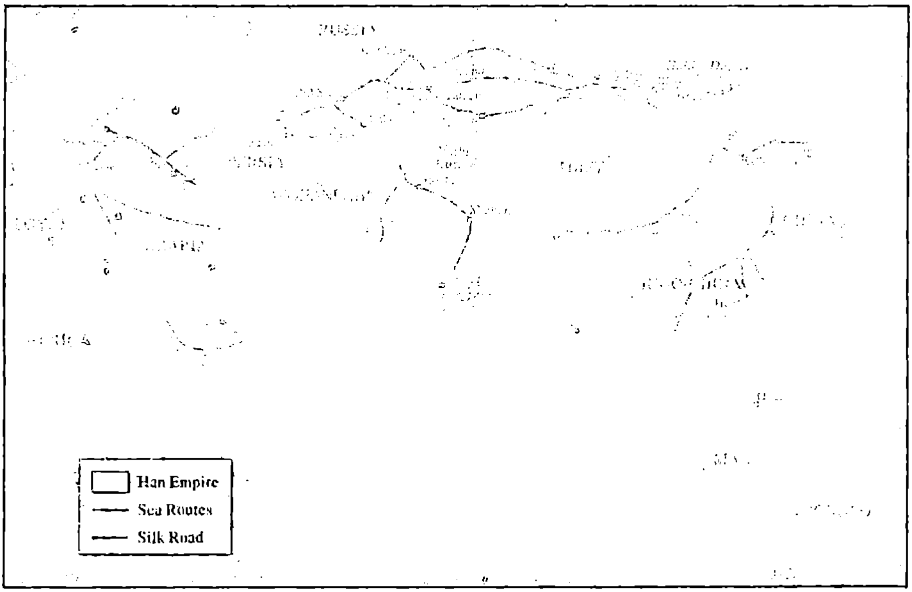
والخلاصة، مثل أى فصول سابقة فى كتاب عوالم موسيقية **World of Music**، فإن هذا الفصل يقدم تنويعًا من أساليب موسيقية إقليميـة وثقافـات فرعية، على الرغم من أن الإطار الموضوعى العام للفصل هو الموسيقى فى الشتات- الثقافة الموسيقية العربية كما توجد فى أنحاء العالم- وأيـن تكـافح وأين تواجه الخطر- وقدرات الموسيقى والموسيقيين لإبداع ثقافـة، وربـط المجتمعات من خلال الموسيقى.

شبه الجزيرة العربية

ظل الغرب لقرون عديدة يغدق من خياله مختلف الصور حول الجزيرة العربية التى خرجت عن نطاق الزمن **Timeless Arabia**، وذلك من خلال الفن، والأدب، والسينما، والثقافة الشعبية. وقد كانت روايات ألف ليلة وليلة، التى تمت صياغتها فى فارس وأراضى ما بين النهرين (إيران والعراق اليوم) منذ القرن السابع الميلادى، مصدرًا لا ينضب لتلك الصور الخيالية. وتروى تلك الحكايات أنواعًا شتى من المغامرات على طريق الحرير **Silk Road**، وهو شبكة قديمة من الطريق التجاربة كانت تربط الصين بمراكش (انظر الخارطة ١٠-١) وهناك نسخ من تلك الحكايات كتبت بالعربية على أوراق البردى (نوع من الورق كان يصنع من ألياف بنات البردى ، واستخدمه قدماء المصريين، واليونان، والرومان) ترجع إلى القرن التاسع. ورغم ذلك، سنجد أن الحكايات المألوفة مثل "علاء الدين والمصباح السحرى، على بابا والأربعين حرامى، والسندباد البحرى" قد تداولها مختلف الكتاب على نطاق واسع ومن مناطق مختلفة فى آسيا مرورا برجال الأدب فى إنجلترا القرن التاسع عشر(مثل روبرت لويس ستيفنون **Robert Louis Stevenson**[(١)]) حتى فرق كتاب السيناريو عند ديزنى وفى استوديوهات الأفلام الخيالية **Dream Works**.

---

(١) روبرت لويس سيفنون **Robent Louis Stevenson** (١٨٥٠-١٨٩٤) كاتب وروائى، وشاعر إسكتلندى. كان محبا للأسفار والمغامرات. من أهم أعماله جزيرة الكنز، ود. جيكل ومستر هايد - المترجم.



خريطة ١٠-١

طريق الحرير **The silk Road**

على أن العودة لتداول الجزيرة العربية فى خيالنا، من خلال الفن والأدب والموسيقى، إلى جانب أنه أبدع صورًا مدهشة لذلك العالم الفريد، نجده قد تسبب فى ظهور مفاهيم مضللة وأفكار سطحية مقولبة تعوزها الأصالة حول ذلك الموضوع. فكل مرحلة أو فترة فى موسيقى الفن الغربى تحتوى على روائع مستلهَمة ممن يطلقون عليه الشرق **Orient**. وخلال فترة "حارة الضحيج"[١] "**Tin pan Alley**" للموسيقى الشعبية الأمريكية فى

(١) فى نيويورك منذ آواخر القرن ١٩ حتى العشرينيات حرفيا: حارة الحلل الصفيح، إشارة للضجيج الذى كان ينبعث من المحلات التى تبيع مختلف تسجيلات ومدونات أنواع الموسيقى الشعبية. كما كان يقطن به الناشرون وملحنو ومؤلفو الأغانى - "شارع محمد على فى نيويورك" - المترجم.

العشرينيات والثلاثينيات، كانت هناك أغان مثل: لينا من باليستينا (فلسطين) Leena From Palesteena،"شيخ العربى Sheih of Araby" تلقى ذيوعًا كثيرًا. وفى الخمسينيات والستينيات تسببت الموسيقى التصويرية لأفلام السينما الشهيرة مثل كازابلانكا Casablanca (تم تصويره فى مراكش) وكتب له الموسيقى التصويرية ماكس شتاينر Max Steiner، ولورانس العرب Laurence of Arabia (وقد جرت أحداثه فى تركيا، والعراق، والشرق، وكتب له الموسيقى التصويرية ريس جار Maurice Jare) فى تشكيل صورة المشهد الصوتى Soundscape المثير للصحراء المترامية الأطراف والأسواق التى تموج بالحركة – البازار Bazar. وقد أصبحت مثل تلك الموسيقات نقطة الانطلاق لكشوفات موسيقية استمع فيها الناس إلى تسجيلات أفلام جيمس بوند، وأنديانا جونز، وأفلام تحريك (كرتون) معينة مثل علاء الدين أو أمير مصر، موجهة للأطفال وذويهم، وما من شك فى أن تاريخ تلك المنطقة الواسعة وأحداثها المعاصرة، وخصوصًا فى تلك الأيام، قد أذكى نيران الخيال الشعبى، مع التركيز الإعلامى على منطقة الشرق الأوسط والعالم العربى واليوم تتردد التقارير الإخبارية التى تدور حول الشرق الأوسط فى أرض غير مألوفة لمعظمنا، بما فيها من من أصوات الآذان التى تعلو بين الحين والآخر، وقد اختلطت بأغانٍ شعبية احتفالية، وقرع طبول. وترجع غالبية تلك التقارير إلى أن مثل تلك الصور والأعمال الفنية المرئية، من أصوات وموسيقى، قد تكون خير ممثل للناس والأماكن، سواء كانت على أرض الواقع أو من نبع الخيال. إلا أنه يتوجب علينا أن نترك عالم الخيال فى الجزيرة العربية خلفنا ونوجه أنظارنا إلى واقع الموسيقى العربية والثقافية.

استمع إلى مقتطف من أداء موسيقى "الشغال Al – Shaghal" (تنطــق أش ash– شا sha – غال ghal، و gh تشبه ال r فى الفرنسية، وحــرف a فى ghal مثل Apple) وقد تم تسجيلها فى أداء حى لحفل فى كليــة مونــت هوليوك Mount Holyoke فى نهاية ورشة صيفية استغرقت أسبوعًا تحــت عنوان"منتجع الموسيقى العربية Arab Music Retreat" (القرص المــدمج ٤، تراك ١٨) ويترجم العنوان تقريبًا إلى "هاجس Obsession"، مشيرًا إلـــى انشغال البال بالحبيب، وهو موضوع عام فى الشعر والأدب العربى، وحتى لو كنت لم تسمع موسيقى مثل هذه فى حياتك، فقد تستمتع بهــا، أو يكــون الأمر على عكس ذلك. وعند نهاية تلك الغزوه Foray الابتدائية فى العــالم الثرى للموسيقى العربية لابد ألا تكون قد أصبحت قادرًا على الأقل على فهم تلك الموسيقى، ومن ثم الاستماع بها فقط. وأيضًا يمكنك الإجابة عــن عــدة أسئلة حول ذلك "الانشغال" وعلى سبيل المثال: ما الآلات التى شاركت فـــى أداء المقطوعة؟ وكيف تفاعل الموسيقيون مع بعضهم البعض؟ وما أجــزاء المقطوعة التى تم تأليفها؟ وما الذى تم ارتجاله؟ ولماذا تبدو الألحان وفيهــا نشاز خفيف لمن اعتاد على الموسيقى الغربية؟ ولماذا تحــدث إثــارة بــين المستمعين وهم بصدد الأداء؟ ومن المؤدون؟ وهل فى إمكاننا الحصول على بعض موسيقاهم فى تــسجيلات؟، ولمــاذا يحــدث مثــل ذلــك الأداء فـــى ماساتشوستس، وليس فى القاهرة أو بيروت؟

القرص المدمج ٤: ١٨

"الشغال" AL- Shaghal (الهاجس obsession) مقتطفات (٢:٤٨) يؤديها أ.ج. راسى A.J. Racy، سيمون شاهين Simon Shaheen، وفرقة "منتجع الموسيقى العربية Arab Music Retreat"– تسجيل ميدانى لآن رازموسين Anne Rasmussen - South Hadley ولاية ماساتشوستس، أغسطس ٢٠٠١.

الموسيقيون وآلاتهم

الفرقة التى تسمعها تسمى "التخت Takht"، وتضم سبعة عازفين يعزفون أهم آلات موسيقية فى الموسيقى العربية التقليدية (انظر شكل ١٠-١). سيمون شاهين وشقيقه الأصغر وبليام وكلاهما يعزف العود ud، وهو لوت Lute قصير الرقبة كمثرى الشكل دون أماكن عفق Fretless، وعادة ما يكون له أحد عشر وترًا منتظمة فى أربعة صفوف مزدوجة Double Courses. وبصفة عامة يجرى ضبط العود العربى فى رابعات Fourths (مع ثالثة كبيرة major third) بين الصف الثالث والرابع. وبدءا بأخفض وتر مفرد، وبذا يكون العود مضبوطا على النحو التالى دو ٢، فا ٢، لا ٢، رى ٣، دو. D2, F2, A2, D3, G3, C4

ويعتبر سيمون شاهين Simon Shahin عازفا صناعا Virtuoso على العود والفيولينا إلى جانب كونه مؤلفا وقائدا للفرقة، التى أصدرت عدة تسجيلات، وقامت بأداء حفلات متنوعة، وشاركت فى مهرجانات للموسيقى العربية التقليدية وموسيقى الشرق الأوسط. وهو معروف أيضًا بمشروعاته التى يتصاهر فيها مع موسيقيين آخرين متخصصين فى الجاز، وتقاليد الموسيقات الأخرى حول العالم، وفى عام ١٩٩٦ قام بتأسيس منتجع الموسيقى العربية، وهو ورشة موسيقية صيفية مكثفة.



شكل ١٠-١

فرقة التخت: من اليسار إلى اليمين: نسيم داكــوار Nasim Dakwar (فيولينا)، ويليام شاهين William Shaheen (عود ud)، أ.ج راسى A.J. Racy (بزق Buzuq). جمال سـينو Gamal Sinou (قانون Qanun)، بسام سابا Bassam Saba (نـاى nay)، وميـشيل ميـرهيج Michel Mirhige (رق riqq).

وأ.ج. راسى **A.J.Racy** (الشكل ١٠-٢) موسيقولوجى إثنى، ومؤلـف موسيقى، وعازف لوت من النوع الذى له أربعـة وعـشرون عتـب عفـق متحرك. **Movable**، ومجموعتان من الأوتار مرتبة فى صفوف ثلاثيـة دو، صول، مع وتر قرار **Bass** مفرد مضبوط على دو. وستـصادف اسـم راس كثيرًا فى هذا الفصل، حيث إنه واحد من أهم دارسى الموسيقى العربية. كمـا أنه المدير المشارك لمنتجع الموسيقى العربية.



شكل ١٠-٢

أ. ج. راسى **A.J.Racy** يعزف البزق.

أما نسيم داكوار **Nasim Dakwar** من حيفا، إسرائيل، فيعزف الفيولينا، وهى متماثلة فى إنشائها مع الفيولينا العربية (الكمنجة **Fiddle**) فيما عدا أن معظم الموسيقيين العرب يضبطون آلاتهم أعلى وترين على درجة كاملة **Whole Step** لأسفل وهكذا فبدلا عن الضبط الغربى صول٣، رى٤، ومى٥ **G3,D4,A4,and E5**، وتكون الفيولينا العربية مضبوطة على صول٣، رى٤، صول ٤، رى ٥ ومى٥ **G3,D4,G3,D4**.

ويعزف بسام سابا **Bassam Saba** من نيويورك النـاى **Nay**، وهو فلوت من الخيزران يتم فيه نفخ الهواء فى وضع مائل بزاوية. ويعزف جمال

سينو **Jamal Sinou** من بوسطن القانون **Quanun**، وهو سيتار **Zithar** لـه خمسة وسبعون وترًا مرتبة فى صفوف ثلاثية من دو وصول، مع سلسلة من روافع ضبط تسمح بإعادة وضع الأوتار إلى المسار فى أثناء العزف. وكان ميشيل ميرهيج **Michel Mirhige**، واحدا من أهم عازفى الإيقاع فى لبنـان، وهو يعيش الآن فى نيويورك، ويعـزف الـرق **Riqq**، وهـو التـامبورين **Tambourine** العربى، ويعزف أحيانًا باسم الدف **Daff**.

النسيج الموسيقى Musical Texture

يعزف كل الموسيقيين نفس اللحن، وهو من تأليف الموسيقى المصرى "محمد عبد الوهاب" (توفى عام ١٩٩١)؛ ورغم ذلك لا يجدهم يعزفون بدقة معا فى اتحاد **In Unison** (معا على نفس الدرجة **Pitches**)؛ فلديهم الحريـة فى إضافة الحليات والفروق اللونية الدقيقة **Nuances**. وهناك بعـض الآلات تقفز فوق النوتات، وآلات آخرى تضاعفها. وتنشئ الآلات الوتريـة التـى تعزف بغمز الأوتار كالعود والبزق والقانون، نسيجًا توكيديًا **Sustained** أكثر سمكًا بأستخدام نقرات متباعدة على مسافات متـساوية ثنائيـة **Double** أو رباعية **Quadrable**، أو ترعيدات نغمية سريعة **Fast Tremolo** (تـرعيش بالنبر على الأوتار علوًا وانخفاضًا). تلك الآلات تزخزف ألحانهـا بنوتـات حلية **Grace Notes** (وذلك بغزف نوتات لأعلى وأسفل بسرعة كبيرة قبـل الاستقرار على النوتة الرئيسية)، وكذا فـى قفـزات بالأوكتـاف. والنـاى والكمنجة يمكنهما أداء النغمات الأطول، كما يمكنهما تغيير الجرس **Timbre**

(تلوين صوتى) لتلك النغمات باستخدام القوى، وضبط الهواء، أو المذبــذب **Vibraros**، وكذا الانزلاق بين النغمات. وكل آله تقوم بتزيين اللجن بواسطة الزغردة **Trills** (ذبذبات بين نوتتين متجاورتين فى ســرعة)، والرعــشات **Turns** (وهى زخارف تشمل نوتــات فــوق وتحــت النوتــة الرئيــسية)، والانزلاقات النغمية **Slides**، والتوزيعات فى التلوين النغمى (جرس الصوت) لكل آله. والقانون على سبيل المثال، يمكنه بسهولة أن يؤدى التعاقبات النغمية السريع **Runs** لمسافة أو كتاف أو أكثر. ويستطيع الناى أن يحتفظ بالدرجة، وينحنى بها، ويحول جرس النغمة من نغمة اللهاث **Breathy** التى تميز تلك الآله[(١)]، إلى صوت أكثر تركيزًا ونقاء يشبه صوت الفولت الفضى المستخدم فى الموسيقى الغربية.

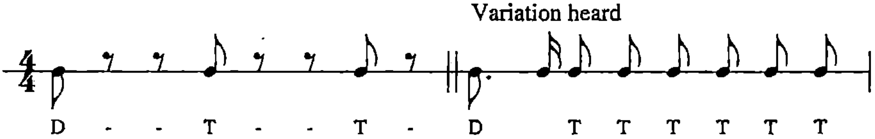
والعود يمكنه أن يدعم نوتات مهمة بعزف نفس النوتات على أو كتاف أسفل فى سرعة كبيرة. والمصطلح الموسيقولوجى للنسيج الموســيقى الــذى يصدره التخت هو التخالف الصوتى "الهيتروفونى **Heterophony**" (انظــر الفصل الأول)، وهو شيئ نادر الحدوث فى الفن الغربى والموسيقى الشعبية الغربية، إلا أنه موجود فى موسيقات أخرى كثيرة حول العالم. والهيتروفونية هى واحدة من أهم السمات القاهرة **Compelling** فى العزف والاستماع إلى الموسيقى العربية، ورغم ذلك فنادرا ما نجد كثيرًا من الموســيقيين العــرب يعلقون على تلك السمة اللافتة للنظر فى الأداء.

---

(١) حيث تخرج مع النغمة أنفاس مسموعة ويقال لها نغمة أنعاس– المترجم.

الإيقاع Rhythm

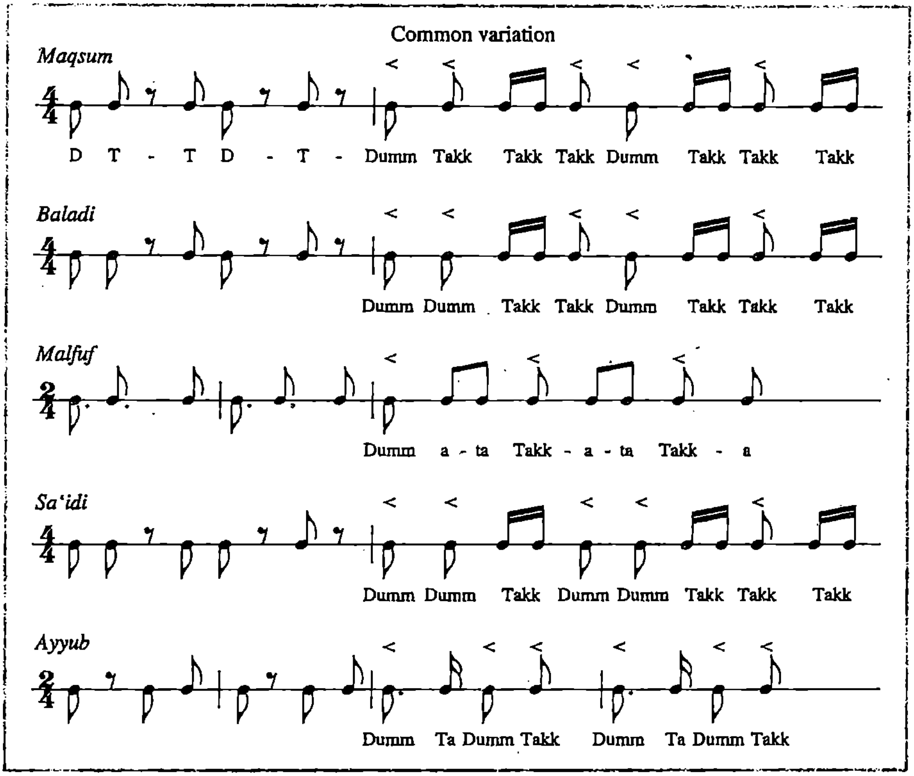
الرق عبارة عن تامبورين ذَوَىْ غشاء شديد الحساسية من الجلد مع سمبالات ثقيلة (شخاليل)، وهى آله يمكنها وحدها أن تصدر أصوات قسم النفر بأكمله Percussion Section، والنمط الإيقاعى (Iqua) الذى يعزفه ميرهج Mirhige مكون من ثمانى ضربات ويقال له الواحدة Wahadah (انظر التدوين المعدل ١٠-١):



التدوين المعدل ١٠-١

النمط الإيقاعى عن أو إيقاع الوحدة **Wahdah lqa:**

أولاً، أنصت جيدًا إلى إدراك الفرق بين الطبلة التى تصدر صوتًا مخفضًا عميقًا (D) ويسمى دوم **Dumm** والآخرى التى تصدر صوتًا جافًا مفتوحا ويسمى التك **Takk (a**). ويأتى مصطلح الواحدة **Wahdah** من الكلمة العربية واحد **Wahad** (أو **one**)، وثانيا لاحظ أن ميرهَيج يمكنه أن يملأ، أو يبسط أحيانًا ذلك النمط المتكرر من خلال تنوع لا نهائى فى"أرتامة" (ضرباته الإيقاعية). وثالثًا، فعندما تتحرك الفرقة كلها معًا خلال اللازمات، على سبيل المثال، نجد ميرهيج يدق على رأس الرق إلاَ أنه يدع الأقراص المعدنية تشخلل قليلاً (عند.٠٥ و ٢,١٠)، ورابعًا عندما تتيح الفرقة مكانًا لعازف منفرد فيها بينما، قد يختار عازف الرق أن يعزف على رأس الآلة فقط، ويصدر عدة تنويعات إلا أنه يسكت تلك الشخاليل الصاخبة.



التدوين المعدل ١٠-٢

النمط الإيقاعية الشائعة "إيقاعية Iqaa't"

Maqsum	مقسوم	↓
Baladi	بلدى	↑
Malfuf	ملفوف	↓
Sa'idi	صعيدى	↓
Ayyub	أيوب	↓

ويوضح التدوين المعدل عدة أنماط إيقاعية أخرى فى دورات إيقاعية من ٤ أو ٨ ضربات حاول توقيع تلك الأنماط مع التبديل جيئة وذهابا بين إيقاعات المقسوم، البلدى دون تغيير التمبو **Tempo** (سرعة الإيقاع). ويمكنك أن تصدر الدوم والتك بعدة طرق:

١- بتجويف يدك قليلاً والضرب على دفتر ملاحظاتك **Not Book** الدوم، ثم مد الأصابع لتضرب على سطح الدرج **Deck** "تاك **Takk**".

٢- باستخدام ضربة مكتومة **Muffled Clap** (دوم)، وصوت حاد واضح **Crisp** من أربعة أصابع وهى تضرب على تجويف راحة اليد (تاك).

٣- باستخدام ضربة بالقدم **Foot Tap** (دم) وضربة على حجرك (تاك).

٤- بأن تقول بكل بساطة دوم، وتاك عند درجتين مختلفتين.

وعازف الرق الماهر قد يدمج كل تلك الإيقاعات فى أثناء أدائه دون فى سياق القطعة الموسيقية أو يصاحب فقرة ارتجال **Improvisation**.

الصيغة، واللحن، والارتجال Form, Melody, and improvisation

سنركز الآن على اللحن **Melody** والصيغة فى مقطوعة"الشغال" (انظر دليل الاستماع بانتباه). فبعد ميلوديا مكونة من ٨ مازورات، تعزف الفرقة نوعا من قرار إيقاعى ميلودى متكرر (أوستيناتو) **Ostinato** (نمط متكرر)، وخلالها يؤدى كل عازف"تقاسيم **Taqasim**" منفردة، أو ارتجالات. وقبل المقتطف الموجود على قرصك المدمج، ستجد أن عازف الكمنجة قد أدى بالفعل فقرة منفردة **Solo**. وعندما نتواصل مع الأداء، يأتى دور"راسى" لكى

يؤدى فقرة منفردة على البزق. ويوفر التكرار الإيقاعى الميلودى (الأوستيناتو) المستمر القماش **Canvas** الذى يرسم عليه راس تقاسيمه. لاحظ كيف تنتظم النبضات الإيقاعية لتقاسم البزق عند لحظات معينة، وكيف تكون فى ميزان حر فى لحظات أخرى. (انظر الفصل١). وفى لحظات معينة سيبدو لك أن راسى يعزف فى تزامن **Synchrony** مع باقى الموسيقيين، إلا أنه فى معظم الوقت يكون منهمكًا فى أسلوبه هو. وتجارب الإيقاع غير الموزون **Non Metered** مع الموزون، وإمكانية الجمع بينهما، كما نسمع ذلك عندما يعزف راسى ارتجالاته المنفردة غير الموزونة نسبيًا فى مقابل القرار المتكرر "الأوستناتو" المنتظم من باقى الموسيقيين، لهى سمات متميزة فى الموسيقى العربية والشرق الأوسط بصفة عامة.

الاستماع بانتباه:

الشغال AL-Shaghal (هاجس obsession)

القرص المدمج ١: ١٦

قراءة العداد	التعليق: السياق الموسيقى	التعليق: التفاعل بين العازف والمستمع
0:00	نهاية الفقرة المنفردة"Solo" للكمنجة (التقاسيم)	"فى إعجاب ممزوج بالدهشة": الله يقولها أحد الموسيقيين أو أحد المستمعين
0:05	لازمة من ٨ مازورات تقدمها الفرقة كلها (التخت)	تصفيق من المستمعين

0:14	العبارة الثانية من لازمة ٨ مازورات (المازورات ٥-٨)	
0:23	مازورتان من أوسيتناتو إيقاعى/ ميلودى يعزفه العود (نمط متكرر)	
0:28	بداية تقاسيم البزق بعد"الدوم" أو down beat بواسطة الفرقة	
0:33	برهة صمت بين العبارات	همس بين الجمهور "... آه" Ahh "آo"
0:37	مقطف أو موتيفة قصيرة	
0:39	صمت	
0:41	عبارة أطول مع نوتات متكررة، ونوتات مؤكدة، وتعاقبات نغمية (أفكار موسيقية تتكرر على درجة أعلى أو أخفض)	
0:58	قفلة Qafla أو فقرة ختام للفقرة الأولى من الارتجالات	صمت تام
1:08	الفقرة، من التقاسيم	
1:14	تطوير ميلودى، تعاقب، عبارة قفل أخرى، أو قفلة Qafla	تجاوبات غنائية من الجمهور والموسيقيين الآخرين
1:15-1:48	يستمر البزق فى عزف فقرته	

	المنفردة ويختتم بقفلة عند 1:41 يقابلها تجاوب غنائى آخر من قبل الجمهور والموسيقيين الآخرين. وتنتهى التقاسيم Taqasim بينما يعاد تقديم اللحن الرئيسى "اللازمة" عند 1:48، وبعض أعضاء الفرقة ينضمون فى رشاقة لملء الفجوات الميلودية	
2:05	تعاقبات نغمية هابطة على العود تؤدى بالفرقة إلى العودة لتكرار لحن اللازمة	
2:10	لازمة من ثمانى مازورات تتكرر بمعرفة الفرقة	تصفيق من الجمهور
2:88	بداية تقاسيم الناى	صياح إعجاب"الله" فى نهاية العبارة الأولى من تقاسيم الناى

المقام Maqam

هو صيغة أو أسلوب **Mode** أو سلم موسيقى **Scale**، وهناك عدة أنواع ذات أسماء تصفها، كما سنناقشها فيما بعد فى هذا الفصل. "فالشغال" فى مقام بياتى **Bayyati** ويبدأ على نوتة صول(انظر التدوين المعدل ١٠-٣) وقد تسمع أيضًا مقام البياتى، وهو يبدأ على نوتة "رى"، أو "لا" وعلى سبيل المثال:



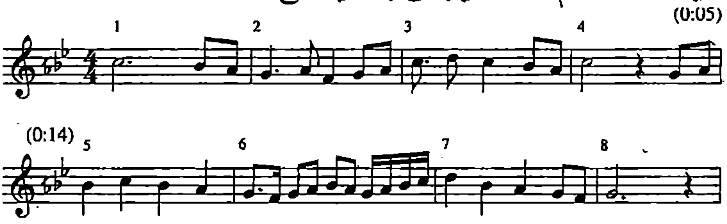
التدوين المعدل ١٠-٢

مقام بياتى Bayyati

والدرجة الثانية من السلم تكون نصف بيمول(عليها علامة **b** فى التدوين) وأحيانًا ما تسمى مسافة متعادلة **Neutral Tone** أو ربع تـــون **Quarter Tone**. وتقع نوتة لا بيمول **Ab** بين النوتات لا بيمول **Ab** على البيانو. حاول أن تهمهـــم **Humming** ثم تغنى سلم مقام البياتى. وإذا كنت قد نشأت فى أوروبا أو أمريكـــا الشمالية، فربما تكون قد سمعت من قبل تلك المسافات **Intervals** فى الموســـيقى الشعبية، أما إذا كنت قد تلقيت تدريبًا كعـــازف بيـــانو أو نـــشأت علـــى تقاليـــد الموسيقى الكلاسيكية الغربية، فقد تجد صعوبة فى ذلك. وهناك طريقة لمن كـــان جديدًا على تلك الموسيقى ذات أرباع النغمات هى أن تحاول غناء نغمـــة لا أولاً كنغمة طبيعية **Natural** صول لاسى بيمول(تمامًا مثل دو رى مى للسلم الصغير **Minor Scale**). ثم عد أدراجك إلى لا **A** وتحرك نزولا فى انزلاق خفيف إلـــى نوتة تخلق توترًا مع لا الطبيعية **A Natural** ، إلا أنها ليـــست منخفـــضة بقـــدر لابيمول **Ab**. وأحسن طريقة لاكتساب الإحساس بالمسافات فى مقام البياتى هـــى الغناء معه وأى موسيقى أخرى فى ذلك المقام، ووائم صوتك مع الدرجات التـــى يؤدى عليها العازفون.

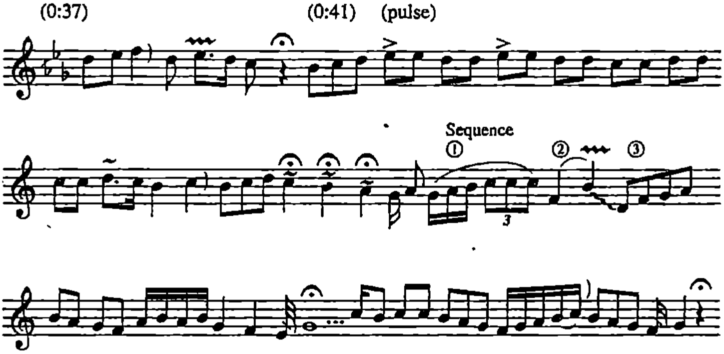
ولتستمع مرة أخرى إلى تقاسيم البرق "لراسى **Racy**" (القرص المدمج ٤، تراك ١٨). ونحن نسمع عدة عبارات أو جمل، التـــى تفـــصلها برهـــات صمت **Pauses**، وهى تؤكد النوتات الأربع لقاع السلم (صول لا بيمول وربع **A b** بين بيمول ودو) مع توكيد خاص على الدرجة الرابعـــة دو، والدرجـــة

الخامسة رى، ونوتة الأساس **Tonic** (الأولى أوالقـــاع)، وهـــى صـــول **G**. والفقرة الثانية من الارتجال، وتبدأ عند قراءة العـــداد ١:٠٨، تعـــرض لنـــا النطاق الصوتى الأسفل للآلة. وتمتد تلك الفقرة إلى تقريبا القراءة ١:٤١ فـــى التسجيل. وتبرز العبارة الأخيرة صعودًا متعمدًا إلى سلم مقـــام البيـــاتى ثـــم نزولاًعلى درجات السلم مع التواءات بسيطة وارتعاشات **Twists** عند القاع. وتلك الخاتمة أو عبارة القفـــل **Cadential Phrase** تـــسمى "القفلـــة **Qafla** " (والجمع قفلات **Qaflat**). ولتر إذا ماكنت مستطيعًا ملاحظة ارتفاع الدرجـــة السادسة فى بيمول وأكثر **E b** التى يستخدمها راسى فى طريقه هبوطا علـــى السلم. وبينما تكون تلك النوتة عرضية **Occasional**، إلا أنها جزء أساســـى فى شخصية هذا المقام عندما يتبدى بفعالية فى تلك القفلة.









التدوين المعدل ١٠-٤

الإنشاءات النغمية للمقامات فى صيغة الشغال

وبعد ثانيتين نسمع خلالها القرار المستمر **Ostinato** فقط، يعود البزق سريعًا إلى اللحن الرئيسى للمقطوعة (١:٤٣) ويتوقف الموسيقيون كى يتيحوا للعازف المنفرد أن يواصل عزفه، ولا يشاركون إلا عندما يصل راسى إلى لحظة تكرار اللحن، الذى يكون قد أصبح نوعًا من اللازمة المتكررة **recwving nejain** (انظر التدوين المعدل ١٠-٤). ويعيد النزول السلمى الدرامى فى نغمات متعاقبة **Run**، الذى يؤديه سيمون شاهين على العود فى فيرتيوزية، المجموعة إلى اللازمة **refrain** بكل تأكيد، حيث يشارك الجميع فى إعادة اللحن (٢:٠٥). عند هذه اللحظة قد نتتبع انحراف شاهين عن عملية التكرار التى تقوم بها الفرقة **Vamp** (نوع من الأوستيناتو الميلودى أو الإيقاعى) نحو تعدد صوتى **Polyphony** (انظر الفصل الأول) أكثر منه هيتروفونى (مخالفة صوتية لنجد أنه يبدع فى الواقع نوعًا من اللحن

المعارض **Countermelody**) تؤول إلى اجتذاب عودة **Pickup** الجماعــة. ويؤكد الخط اللحنى النازل للعود نهاية الفقرة المنفردة لراسى وحيث يستقبله الجمهور فى عاصفة من الاستحسان.

الطرب Tarab

تبدو هذه الموسيقى للكثيرين على قدر من الجمال فى حد ذاتها، إلا أن الاستماع إلى أصوات الجمهور الحى فى الخلفية يبدو لمن يتعرف على مثل تلك الموسيقى لأول وهلة أنها حدث مثير، وحتى بعد العبارة الأولــى مــن تقاسيم راسى على البزق، يمكننا سماع همسات الاستحسان بين الجمــاهير. والواقع، أنه بدلا عن أن يظل المرء صامتاً، فإن هذه الجماهير تشارك بفعالية فى صناعة الموسيقى. فلتستمع مرة آخرى إلى الصلة المعقــودة **Juncture** بين الفقرة المنفردة لراسى، واللازمة التى تؤديها الجماعة (من ٢:٠٥ حتــى نهاية المقتطف)، وباتباع تلك اللازمة، نسمع مجرد بداية تقاسيم بسام ســابا على الناى.

ويتبع هذا الحفل السمات والخواص الأدائية **Parameters** أو قواعــد الحدث الموسيقى، التى يتم اكتسابها أولا ثم يتم توقعها أو حتى مجرد كونهــا هدفا من قبيل المشاركين (انظر النموذج الأدائى فى الفصل الأول). وقــد يتجاوب المستمعون من ذوى النشاط الإيجابى، بمن فــيهم أعــضاء الفرقــة أنفسهم، مع الموسيقى مصدرين صياح الإعجاب الممزوج بالدهشة "أووه هــ" أو "آه، مع كلمــات مــن قبيــل "الله"، ياســلام **O peace** أو يــاعين **My Eye....!!**".

ومع تلك التعبيرات، يشجع المستمعون الموسيقيين بإبداء رأيهم فيما تتسم به الموسيقى من نشاط وإثارة، ويتجاوب الموسيقيون بدورهم مع إعجاب المستمعين بتحسين أدائهم، وإخراج موسيقى ممتازة.

وفى ذلك السياق، سنجد أن التفاعل بين الموسيقيين والجمهور يعمل فى نفس الوقت كحفاز **Catalist** وصولا لحالة الطرب، التى تترجم حالة النشوة بشكل تقريبى. ومفهوم الطرب هذا هو لب جماليات الموسيقى العربية، ويشير المصطلح إلى الذخيرة الموسيقية (الرصيد) **Repertory** ومخزون المؤلفات التقليدية، كما يشير إلى أسلوب الأداء نفسه؛ الذى يتضمن ويستدعى هذا الطرب (راس **2002 Racy**). (ستلاحظ فيما بعد فى هذا الفصل أن المغنية والمغنى سناء، وعامر خاداج **Khadaj** سيطلق عليهما مطربة **Mutribah** ومطرب **Mutiub** والمعنى الحرفى لهاتين الكلمتين "الساحرة أو الفاتنه **Enchanter**" و"الساحر أو الفاتنة **Enchanter**" وكلا اللفظين مشتق من كلمة طرب **Tarab**) وفى ثقافة الطرب تلك، يتوقع الموسيقيون وجماهير المستمعين أن تكون الموسيقى مُستلْهَمة **Insipired** وقادرة على الإلهام **Inspiring** أيضًا (مثل أداء النعم الإلهية/ المدهشة **Amazing Grace** فى كنيسة المعمدان بنيوبيثل **New Bethel**، فى الفصل الرابع). فيتوقع من الجمهور المشاركة فى الجو العام لموسيقى المساء، وذلك بإبداء استحسانهم وتشجيعهم للمغنين والعازفين أيضًا. والأداء دون مثل تلك المشاركات قد يبدو لا حياة فيه، وخاليًا من أى إلهام **Uninspired**، ويكون فى تلك الحالة مثل حفلات الموسيقى الكلاسيكية الغربية، حين يُتوقع الصمت التام والمستمعين

بينما تعزف الموسيقى، ويتم التصفيق فقط بعد الانتهاء. وخلال أداء الـشغال **AL-Shaghal** كانت الظروف مهيأة للطرب، ورغم أن الحفل كان يقام فـي ماساتشوسيتس، بدلا عن أماكن مثـل القـاهرة، مـصر، فـإن مـا جعلـه أمسية للموسيقى العربية (على عكس أمسية موسـيقية فـي نيـو إنجلنـد) هو التجارب والتوقعات التى تقاسمها المشاركون، جنبـا إلـى جنـب مـع الموسيقيين، وأرصدتهم الفنية (الذخيرة الموسيقية **Repertory**)، والآلات التى يعزفون عليها.

ولا يمثل ذلك الأداء بالطبع سوى سمة واحدة من سـمات الموسـيقى العربية. فهو قد عرض لنا الوحدات البنائية الإيقاعية والميلودية لها، كمـا فتح باب مناقشة لجماليات الموسيقى عند العـرب. وننتقـل الآن لإيـضاح تنويعات من التصنيفات والمصطلحات التى تحيط بالشرق الأوسط، والعـالم العربى والإسلامى. وعندما نمضى قدمًا فى هذا الفصل، سنسمع بعـد ذلـك الأذان ونناقش العلاقة المهمة بين الموسـيقى، الروحيـات، والممارسـات الإسلامية، وهى مناقشة ستقودنا إلى الكتابات التاريخية فى أراضى ما بـين النهرين **Mesopotemia** (العراق حاليا).

ولاستكمال هذا التاريخ الباكر، عقدنا مقابلة مع رحيم الحـاج **Rahim Alhag**، عازف عراقى ومؤلف موسيقى، وكان قد قدم لاجئا إلى الولايـات المتحدة، وخلال الفصل، سيكون هناك مناقشة أكثر شمولا حول الموسـيقى والتاريخ تقودنا إلى العالم العربى الغربى، المغرب، حيث سـنتعرف علـى موسيقى السفارديم **Sephardic** اليهودية، وهى تقاليد أخرى انتقلـت مـرارًا

خلال التاريخ. وبعد ذلك نركز على موسيقى المناسبات الاجتماعية عند النساء فى طقوس الزفاف بشمال إفريقيا، مع إلقاء مزيد من الضوء على الإبداع والهوية. كما سنأخذ بعين الاعتبار أهمية الشعر فى الثقافة العربية، وزواج الموسيقى بالشعر، فن الارتجال فى كلا الوسيطين وفى نهاية الفصل سنقرأ حول موسيقى إسرائيل وفلسطين، وسنستمع إلى معزوفات تلقى الضوء على جذور ومسارات الموسيقى العربية، كما سنسمع موسيقى لفنان يهودى آخر هو أوفرا هازا **Dfra Haza**، المغنى اليمنى الإسرائيلى، الذى حققت موسيقاه المحلية، نجاحا تخطت به الحدود العالمية، وهذا أيضا هو تسجيلنا الوحيد من المنطقة التى تعرف باسم الخليج العربى أو شبه الجزيرة العربية.

تصنيفات ومصطلحات

الشرق الأوسط، العالم الغربى، العالم الإسلامى

كيف نعين الحدود الجغرافية لثقافة موسيقية مثل هذه. وبصفتنا موسيقيين أو طلبة أو باحثين فى الموسيقى، سرعان ما ندرك زيف الحدود السياسية، كما نراها موقعة فى الخرائط، عندما تمثل ممارسات ثقافية. وربما تكون قد لاحظت، أنه فيما عدا نسيم داكوار من حيفا بإسرائيل، أن باقى العازفين كانوا من بوسطن، نيوريوك، ولوس أنجليس. ورغم أنهم ولدوا خارج أمريكا الشمالية، فقد قضى هؤلاء الموسيقيون معظم حياتهم كبالغين فى الولايات المتحدة. وهى مُكوِّن مهم الآن للشتات العربى. وكثير من الموسيقيين والجماهير العربية الذين يعيشون خارج العالم العربى (الشتات) لم

يشاركوا فقط فى عمليات التكيف والتفاعل – التى ضعفت فيها توجيهات اللغة، والثقافة، والموسيقى، أو أنها اختفت تماما ــ بل إنهم شاركوا أيضا فى الأنشطة الموسيقية الموجودة بما فيها من تغيرات مستمرة، واندماج، وتعاون وتجديد. إن البحث فى الثقافات الموسيقية خارج نطاق حدود الدول الأمم **Nation States** هو مفتاح فهم موسيقى شعوب العالم، وذلك على وجه خاص بسبب أن الموسيقى فى وسائطها المتعددة، بدءا من أغانى الأطفال حتى ملف الـ **mp3**، قد أصبحت وشبكة الانتقال (لنا). ومن خلال قراءتنا واستماعنا لما يدور فى الشرق الأوسط، والعالم العربى، الإسلامى، بشكل يومى تقريبًا، أصبحنا نتقبل تلك المصطلحات والتعبيرات بشكل مسلَّم به، إلا أنها، وكما يشيع استخدامها، ما زالت تمثل مشاكل.

والشرق الأوسط والعالم العربى، ليس على غرار التصنيفات التى تعرف قارة (مثل إفريقيا) أو إمبراطورية استعمارية سابقة (مثل أمريكا اللاتينية)، فهو يصف مناطق لها السمات التالية:

١– تغطى أكثر من قارة.

٢– تضم حشدًا من الأمم، واللغات، والأديان، والمجموعات العرقية.

٣– تعتبر شاهدة على تاريخ شديد التنوع بين الاستعمارى والمعاصر.
فالعالم الإسلامى يصف شعوبا تعيش فى كل أنحاء العالم الأربعة.

وتشمل الحدود السياسية للشرق الأوسط مساحة تمتد من جنوب السودان فى شمال إفريقيا، مرورًا بإسرائيل، حتى قمة تركيا فى الجنوب

الغربى من آسيا (يسمى أحيانا آسيا الصغرى)، ومن موريتانيا على الساحل الغربى لإفريقيا مرورًا بأفغانستان وباكستان فى جنوب آسيا ومصطلح الشرق الأوسط **Middle East**، ليس مصطلحا أهليا أو فطريا **Indigenous**، بل وضع رجال الاستراتيجيات الحربية الأوروبية وصناع الخرائط فى الحروب الماضية، والغزوات الاستعمارية، وقد لقى قبولا حول العالم، بل حتى بين الشرق أوسطيين أنفسهم. وتضم المنطقة الشاسعة للشرق الأوسط ثلاث مناطق ثقافية لغوية رئيسية: تركية، عربية، فارسية، أما اللغات الكبرى التى يتحدث بها الناس إلى جوار التركية، والعربية والفارسية، فتشمل الكوردية، والعبرية، والبربرية **Berber** والباشتو **Pashtu** والبالوتشى **Baluchi**، والآرامية **Aramaic**، والأرمينية **Armenian**.

وعلى الرغم من أن مصطلح الشرق الأوسط أوروبى الأصل، فإن العالم العربى هو مفهوم تطور فى الخمسينيات بمعرفة الرئيس المصرى جمال عبد الناصر. وتشمل جامعة الدول العربية، وهى منظمة طوعية **Voluntary** من الدول المستقلة، وعددها اثنتان وعشرون دولة، ومعظمها يتكلم العربية، بدءًا من شمال غرب إفريقيا، دول العالم العربى: موريتانيا، مراكش، الجزائر ، تونس، ليبيا، مصر، السودان، جيبوتى، الصومال، لبنان، الأردن، سوريا، العراق، إسرائيل، إضافة إلى ما يسمى حتى كتابة تلك السطور بالحدود الفلسطينية حول دولة إسرائيل. والخليج العربى هو منطقة أخرى مميزة من العالم العربى، ويشمل المملكة السعودية العربية، الكويت، البحرين، قطر، دولة الإمارات العربية، اليمن، وعمان. وعلى الرغم من أن

اللغة العربية هى السائدة فى أنحاء ذلك العالم العربى المتنوع (كلوحة فسيفساء **Mosaic**)، فهناك عشرات من اللهجات المحلية، هناك لغات منفصلة (كالكردية، والبربرية، والأرمينية) يتحدث الناس بها.

كيف يمكننا اعتبار الشرق الأوسط أو العالم العربى بكل ما فيه تنوع هائل، ثقافة موسيقية واحدة..؟، يكتب أحد علماء الأنثروبولوجيا البارزين فى شئون الشرق الأوسط وهو دال أيكلمان **Dale Eickelman** قائلا "..إنها الرموز الثقافية الرئيسية بوجودها فى أرجاء المنطقة بتنويعاتها اللامتناهية والمشاركة فى الظروف التاريخية هى التى يمكنها تبرير اعتبار تلك المنطقة من العالم منطقة اجتماعية ثقافية متفردة..." (أيكلمان ١٩١٩: ١٩). وفى مجال الموسيقى، فإن الرموز الثقافية الرئيسية التى يشير إليها أيكلمان هى تلك الكتل البنائية النظرية للموسيقى، مثل السلالم، والإيقاعات، والصيغ، المادة الثقافية للموسيقى، وتشمل عائلات الآلات الموسيقية، والعلاقة بين اللغة، والشعر، وفن الحكاية، وبين الموسيقى، وكذا جماليات الموسيقى أو القوة والجمال المرتبطان بإنتاج الموسيقى وممارستها.

الدين والموسيقى فى العالم العربى

يفترض من يتعرض لأول مرة لتلك الموسيقى والثقافة أن كل العرب من المسلمين وأن الموسيقى العربية بالتالى هى موسيقى مسلمة. وعلى النقيض من ذلك، مع استثناء الموسيقى المستخدمة فى الشعائر والطقوس الدينية، فالموسيقى العربية هى جزء من تقاليد يتقاسمها اليهود، والمسيحيون،

والمسلمون. والواقع أنه رغم موجات الهجرة الكبيرة لمجتمعات يهودية ومسيحية بعيدًا عن الأراضى العربية، نجد أن كثيرًا من الموسيقيين البارزين تاريخيا كانوا من اليهود والمسيحيين، وأن المجتمعات الدينية الثلاثة تتقاسم تاريخا طويلا من التبادل الموسيقى والثقافى يعيش اليوم رغمًا عن عمليات خروج **Exodus** بالجملة وصراع سياسى. ولذا، فرغم أن أداء الكثير من الموسيقى قد يتم تصنيفه صوابا كموسيقى عربية، وموسيقى شرق أوسطية فإنه ليس من الضرورى أن يصنف كموسيقى إسلامية.

تبرز الديانة الإسلامية فى أنحاء العالم العربى والشرق الأوسط رغم أن أعداد المسلمين فى تلك المنطقة لا تمثل إلا عشرين فى المائة من مسلمى العالم، ومعظم المسلمين يعيشون فى جنوب وجنوب شرق آسيا. والواقع أن إندونيسيا، وباكستان، والهند، وبنجلاديش هى الدول التى تضم أكبر عدد من السكان المسلمين. والعالم العربى هو مهد الديانات الكبرى الثلاث ـ ديانات التوحيد: اليهودية، المسيحية، الإسلام، وبسبب جذروهم المشتركة، يتقاسمون كثيرا من الصفات والخواص المميزة، بدءا من نصوص الطقوس الدينية والقصص، حتى تقاليد التراتيل الدينية، والأفكار الفلسفية فيما يخص مسائل التصوف والمعرفة الباطنية **Mysticism**. وإذا ما نظرنا إلى تلك الأديان الثلاثة من منظور الممارسات الثقافية، سنجد بها أوجه تشابه كثيرة. وعلى سبيل المثال، فاليهودية، والمسيحية، والإسلام بها تقاليد راسخة للغناء، والتراتيل الدينية التى تستمر من خلال الممارسات الطقسية.

فى عيد الكريسماس عام ١٩٩٣، سافرت مع زوجى إلى سوريا، وبعد قضاء يومين فى دمشق، توجهنا إلى حلب بالأتوبيس، حيث نزلنا فى فندق متواضع. وعلى الفور بدأنا فى ارتياد المكان سيرًا على الأقدام. وكان الجو باردًا وكئيبًا، والشوارع تكاد تخلو من المارة، حيث كانت السياحة فى العالم العربى ما زالت تعانى من آثار حرب الخليج الأولى، التى كانت قد اندلعت منذ ثلاث سنوات فقط.

اقترب منا رجل قائلاً: "هل يمكننى تقديم مساعدة؟ هى تريدون مكانا للإقامة؟ وقد رفضنا بأدب، إلا أننى موسيقية ومن أشد المعجبين بالمغنى صبرى المدلل، وكنت أعرف أنه من حلب. وتحقيقًا للمثل العربى "رب صدفة خير من ألف ميعاد" فسرعان ما قادنا دليلنا "حامد" إلى الجامع الكبير فى حلب (مسجد زكريا **Zakariya Mosque**)، على حافة السوق القديم، حيث كنا نجلس مع صبرى المدلل (١٩١٨ – ٢٠٠٦) نفسه.

وكنا قد دخلنا إلى حرم المسجد حيث أخذونا إلى غرفة صغيرة بعيدًا عن صحن المسجد المترامى الأطراف. وفى تلك الغرفة كان مختلف المؤذنين من الموحدين العرب يذيعون الآذان طبقا لخمسة توقيتات محددة كل يوم. كان صبرى المدلل هو صاحب أشهر صوت بين المؤذنين وعُرف بأنه المؤذن الأول "للمسجد الكبير"، حيث كان يؤذن لصلاة الظهر. وعلى مدار عدة أيام فى حلب، دعانا للقيام بعدة تسجيلات، بما فيها الآذان (انظر الفصل "حول القيام بالتسجيلات الميدانية").

الدعوة إلى الصلاة "الآذان" Azan

أوردنا النص الكامل للآذان فى هذا الكتاب. لاحظ أن كل عبارة تتكرر فيما عدا العبارة الأخيرة (لاحظ أنه قد تم التسجيل لمنتصف الأذان تقريبا).

الآذان

الله أكبر الله أكبر

أشهد ألا إله إلا الله (٢×)

أشهد أن محمدا رسول الله (٢×)

حى على الصلاة (٢×)

حى على الفلاح (٢×) الصلاة خير من النوم[(١)]

وفى المجتمعات الإسلامية حول العالم، يُسمع الآذان خمس مرات فى اليوم من كل المساجد. وفى كثير فى الأقطار التى يسود فيها الإسلام، مثل إندونيسيا، تكون إذاعة الآذان إما مسجلة أو مباشرة **Live**، من الراديو والتليفزيون. ورغم أن معظم المؤذنين المعاصرين، مثل مؤذنى المسجد الكبير، يستخدمون أنظمة تكبير للصوت، فإن مآذن المساجد قد بنيت فى الأصل للمؤذنين من ذوى الأصوات الجميلة والقوية حتى ينطلق آذانهم بين الناس.

القرص المدمج ١٩:٤

الآذان (٢٤: ٢) يؤديه صبرى المدلل **Sabri Mudallal** – تسجيل ميدانى بمعرفة آن رازموسين **Anne Rasomussen** حلب ــ سوريا ــ ١٩٩٤.

---

(١) فى صلاة الفجر فقط، مع ملاحظة أن الأصل قد أسقط "لا إله إلا الله" ــ المترجم.

ولا يعتبر الآذان موسيقى، إلا أنه موسيقى الوقـــع **Musical** حقيقـــة، وعندما تستمع إليه (القرص المدمج ٤، تراك ١٩)، لاحـــظ الطريقـــة التـــى تنفصل بها العبارات فى فترات صمت طويلة يمكنك خلالها الإنصات إلـــى أصوات المدينة. وفى الأوقات المحددة لرفع الأذان (الفجر) الظهر، العصر، المغرب، العشاء) ويبدو المشهد الصوتى **The Soundscape** لحلب، مثله فى ذلك كثير من مدن العالم الإسلامى عبارة عن نسجية حرة التـــصميم **Loose Tapestry** تموج بأصوات الأذان من كل لون. وكلهم يبدءون بفاصل يبدأ من عدة ثوانٍ إلى دقائق، حيث يسرى كل صوت حسب معـــدل ســـرعته **Pace**. فلنستمع إلى الأسلوب الذى يسرى به الأذان (انظر التدوين المعدل ١٠-٥). فكل عبارة، عندما تتكرر، تصبح أشد طولا وأكثـــر حليـــة **Ornamented**. ولتستمع أيضا للطابع الخطابى **Declamatory** لصوت الشيخ المـــدلل. إنـــه ليس أغنية مهد **Lullaby** يمكن أن يهدهد بها طفل فى غناء موقع بل هو بيان **Proclamation**، ورغم أن جرس الصوت قد يبدو بالنسبة إلى الأذن الغربية، أنفيا **Nasal** وخشنا، فإنه نموذج من الجمال فى هذا السياق الثقـــافى، فهـــو صوت قد يتطلع إليه كل المؤذنين فى أنحاء العالم الإسلامى ــ حتـــى فـــى اندونيسيا، وجنوب إفريقيا، أو البوسنة.

وكل عبارة عندما تتكرر، تأخذ وقتا أطول قليلاً منها فـــى أول مـــرة. وعلى سبيل المثال، من أربعة إلى ثمان ثوانى للسطر الأول وأعادتـــه، ٨ – ١٣ ثانية للسطر الثانى وإعادته، وأطول عبارة فى التسجيل هـــى الـــسطر

الرابع عندما يتكرر[1]، على مدى ١٩ ثانية. حاول غناء أى شيء لمـدة ١٩ ثانية دون أن تأخذ أنفاسك كى تدرك أى نوع من التحدى يمثله ذلك الصوت!

وهناك سمتان أخريان فى هذا الغناء تجعلانه متميزًا:

١- الجرس الصوتى الأنفى **Nasal Vocal Timbre** يسمى غناء **"Ghunna"** فى العربية.

٢- الطريقة التى يؤدى بها المؤذن الأحرف الساكنة **Vowelless Consonents** فى إطالة. ولتستمع إلى الاستقرار على حرف ن ن ن ن ن ن ن ن **nnnnnnn** عند قراءة العداد ١: ٣ على التراك. وبينما تكون تلك الأساليب الغنائية غير محببة بالنسبة إلى المغنين المدربين فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية، سنجد أن إخراج الصوت من الأنف **Nasalization** والمد **Sustaining** أو الاستقرار **Sitting on** على الأحرف الساكنة هو جزء من الصوت فى الموسيقى الريفية (الكنترى) الأمريكية والموسيقى الغربية، كما نراه فى كثير من أساليب الموسيقى الشعبية الأمريكية (قارن مع "النعم الإلهية **Amazing Grace**") كما يغنيها جون شيرفى **John Sherfey** وجموع المصلين فى كنيسة المعمدان على القرص المدمج ١، مسار ٢٣).

---

(١) حى على الصلاة ــ المترجم.



التدوين المعدل الآذان Azan

(نتائج: نمط من ٤ نوتات يبدأ علـــى صـــول، ويتكـــرر ٣ مرات، وفى كل مرة يهبط درجة).[١]

والملاحظ أن الأساليب الصوتية التى ترسخت من خـــلال أداء الأذان، وتلاوة القرآن، وأداء الأغانى الدينية، تعتبر من علامـــات الجـــودة لـــلأداء الغنائى الممتاز فى سياقات عربية أخرى أيضا. ويقع صوت صبرى المـــدلل فى الآذان ضمن تصنيف سياقى منفصل عن الموسيقى كنوع من التسلية، إلا أن أداءه يكشف عن عدة سمات مهمة للموسيقى العربية التقليدية: مثل المقـــام

(١) مع ملاحظة أن الباحثة قد دونت حتى أشهد أن محمدا رسول الله فقط ــ المترجم.

العربى المعروف بالرست **Rast** (وهو نفس المقام الذى تسمعه فى تقاسيم العود التى يقدمها آياد الأسدى على القرص المدمج ٤، تراك ٢٥)، وإنشاء وتوقيت عباراته، ومخارج حروفه **Enunciation**، وقفلات كل عبارة من عباراته.

الاستماع فى انتباه:

الآذان

القرص المدمج ١٩: ٤

قراءة العداد	التعليق	الترجمة العربية
0:00	يقدم الخط Line بنوتة واحدة لكل مقطع لفظى من النص.	الله أكبر الله أكبر
0:04	سكتة (ضوضاء فى الخلفية)	
0:13	يتكرر السطر الأول، مع تطويل النوتات واستخدام حليات Melisma (عدة نوتات على مقطع لفظى واحد)	الله أكبر الله أكبر
0:25	سكتة Pause	أشهد إلا إله إلا الله
0:34	الخط Line 2	أشهد إلا إله إلا الله
0:42	سكتة Pause	

0:50	يتكرر الخط الثانى، مع تطويل النوتات واستخدام حليات	أشهد إلا إله إلا الله
1:03	سكتة	
1:13	الخط ٣	أشهد أن محمدا رسول الله
1:21	سكتة	
1:28	الخط ٣ يتكرر استمع إلى الترنم المتعاقب، هو جزء من أسلوب المؤذن لزخرفة العبارة	أشهد أن محمدًا رسول الله (استمع إلى الحلية Melisma) عند نن nn
1:44	سكتة	
1:52	الخط ٤ يتبعه صمت	حى على الصلاة
1:58	سكتة	
2:05	الخط ٤ يتكرر	حى على الصلاة(١)

فى دراستها الإثنية عن قارئى القرآن المصريين، تعلق كريستينا نيلسون(٢) (Kristina Nelson 1985) على التبادلية **Reciprocity** بين الغناء الجيد وتلاوة القرآن وكما أن قارئى القرآن يلقون الاستحسان بسبب مواهبهم

---

(١) لم يقدم الآذان هنا كاملاً، فهناك "حى على الفلاح" مرتان، و"لا إله إلا الله" –المترجم.

(٢) لها كتاب بعنوان "فن تلاوة القرآن. **The Art of Reciting the Qurán The Arabic Song and The Egyptian Sociaty in the Twentieth Century** – مطبعة الجامعة الأمريكية ـ القاهرة ـ حصلت على الدكتوراه من جامعة كاليفورنيا – المترجم.

الغنائية، نجد أن قليلا من المغنين يلقون الاستحسان أيضا بسبب اقترابهم من أسلوب تلاوة القرآن. وعندما أجرت فيرجينيا دانيلسون **Virginia Danielson** (١٩٧٧) بحثها فى مصر، الذى تمخض عن كتابها أم كلثوم[١]، أشهر مغنية فى العالم العربى، كان يتردد على مسامعها كثيرًا أن سبب تفوق أم كلثوم فى الغناء هو قدرتها على تلاوة القرآن. وتعزز الروايات حول تدريبات أم كلثوم الباكرة فى المدرسة الدينية التقليدية (الكتاب)، وتلك اللقطة الموجزة فى فيلمها سلامة، والتى رتلت فيها مقطعًا من القرآن، رسخت سمعتها الأسطورية فى أرجاء العالم الإسلامى رغم كونها مغنية وممثلة وليست متخصصة فى شئون الدين.

ومن المعروف أنه فى المسائل الدينية، يكون للمقصد التعبدى **Devotional** أهمية تفوق بكثير الموهبة الموسيقية. إلا أن الموهوبين من قارئى القرآن لديهم قاعدة عريضة من المريدين، سواء من المعجبين بأصواتهم أو الهواة المتمكنين من أصول التلاوة **Connoisseurs**. بل حتى على مستوى المجتمعات الصغيرة، فإنك ترى الموهوبين من القراء مشهورين وسط جيرانهم. وإلى جانب عملهم كخبراء فى الطقوس **Ritual Specialists** (هؤلاء المتخصصون فى تسهيل تجارب الآخرين فى التقاليد الثقافية)، نجد أن أناسًا من أمثال صبرى المدلل، والذى عرف أيضا بأدائه لأعمال غنائية

---

(١) مؤلفة كتاب "صوت أم كلثوم **The Voice & Umm Ketchum** (الأغنية العربية والمجتمع المصرى فى القرن العشرين) ــ المترجم.

تراثية، قد ينتهج أسلوبا يشبه ذلك الذى يحيا به المغنى المحترف، فلديه جدول مكتظ بالارتباطات الفنية وعروض الحفلات الحية، وجموع من المعجبين والتلاميذ. وقد دعانا إلى واحدة من تلك الأمسيات لحضور أداء جمع من المؤذنين (شكل ١٠ - ٣). وبعد أن تبعناه فى متاهات حوارى حل القديمة، ودلفنا إلى مكان بارد يشبه القلاع القديمة، قادنا إلى غرفة داخلية دافئة. وكانت الأرض مغطاة بالسجاجيد الشرقية ورصت الأرائك حول محيط الغرفة. وفى الركن كان هناك "منقد **Stove**" يبعث الدفء فى المكان.



Anne Rasmussen

شكل ١٠ - ٣

المؤذنون فى حلب

كان المغنون، وكلهم من المؤذنين وقارئى القرآن، يتناوبون الغناء بين فقرات استهلالية منفردة طويلة فى إيقاع حر، وبين أغـــانٍ أو ســـتروفية[1] موزونة وموقعة، وبها لازمات كورالية **Choral Refrains** يؤديها الجميـــع، وهو يضربون بالدفوف **Daffs**، فيبعثون الجيوية فى الموسيقى. وكانت تدور بين المشاركين همسات، كانت ترتفع فيما بينهم إلـــى صـــيحات استحـــسانا لعبارات تنساب فى انعطافات وثنيات **Turns**. وفى أحيـــان أخـــرى كـــانوا يرفعون أغطية رءوسهم ويلوحون بها فى الهواء، إشارة إلى الاستحسان. وقد قام البعض بإحضار "المنقد" إلى منتصف الغرفة وأذكى النـــار بـــه، وأخـــذ المشاركون يديرون الدفوف فوق النيران لتدفئتها بانتظـــام لتبقـــى أغـــشيتها مشدودة. كنت أنا وزوجى نمثل وحدنا جمهور المستمعين. ويبدو أن المؤذنين كانوا يغنون من أجل متعتهم الشخصية، وربما كانوا يؤدون بروفة لعـــرض عام. وبمجرد بدأ الغناء، ظلت الموسيقى تهدر لساعتين. ولم يكن هنـــاك أى فترات أو برهة للتصفيق، كما لم يكن هناك أى مناقـــشات، أو مقـــدمات ـــ فالكل مهتم بالمشاركة والأداء فقط. كما كان هناك أنشطة اجتماعيـــة خـــلال المشاركة فى الأغانى.

الموسيقى والإسلام

تثير الفكرة الذائعة بأن المسلمين لا يوافقون على الموســـيقى مـــشكلة كأداء، ومن المؤكد أن هناك بعض المسلمين فى الماضى، وفى أيامنا هـــذه على نحو خاص – أفرادا وجماعات كانوا دائما ما يستجبون الموسيقى باسم

---

(١) الأغنية الإوستروفية **Strophic Song**: يتكرر فيها كل مقطع أو دور مـــن القـــصيد **Strophe** عكس أغنية الاستطرادية **Thorough Composed** ــ المترجم.

الدين، وقد عرفوا بأسماء عديدة: متعصبون Fanatic، أصوليون **Fundamentalists**، وإسلاميون **Islamists**، ومتمسكون بحرفية القوانين **Legalists**، أو مجرد محافظين **Conservatives**. وأشهر تلك الجماعات اليوم هى جماعة طالبان **Talban** فى أفغانستان، التى تنادى بأن حجتها فى ذلك هى تعاليم العقيدة بغلق المسارح، وتدمير المؤلفات الموسيقية، واضطهاد الموسيقيين (شيلواه **Shiloah – 1977**). أما الواقع فيقول غير ذلك فهناك ثروة من الضروب والأجناس **Genres** الموسيقية، والأساليب فى العالم الإسلامى بمجتمعاته فى جميع أرجاء العالم. وعلى أبسط المستويات، سنجد أن الخطاب الطقسى **Ritual Speech** نفسه مثل الآذان، وآيات القرآن، وحتى الأدعية الجماعية، تصاغ كلها تقريبا ودوما فى صورة ترنيمية **Intoned**، أو تؤدى غناء، أكثر منها كلاما مرسلا. وفى تجليات أكثر إحكاما ودراسة، نلاحظ أن أداء اللغة الدينية يكون موسيقيا بشكل لافت للنظر. وعلاوة على ذلك، ففى سياقات اجتماعية معينة من الاحتفالات العامة أو الأحداث المرتبطة بالأسرة، عادة ما نجد اللغة الطقسية تسير جنبا إلى جنب مع الغناء الدينى، وأحيانا مع اصطحاب آلى. وعلى هذا النحو، فأداء اللغة الدينية ـــ بداية من الدعاء حتى أنواع كثيرة من الأغانى يشكل كوكبة كثيفة من الفنون الغنائية الإسلامية والموسيقى.

إن اللغة العربية والموسيقى تعم الأمة **Umma**، أو المجتمع العالمى للمسلمين. والنصوص الإسلامية تتم دراستها وتؤدى بشكل شعائرى باللغة العربية فقط. والقرآن على سبيل المثال، كلمة الله(١)، عندما يتلى، فإن ذلك

---

(١) النص **Believed to be The Word of God** ـــ المترجم.

يتم طبقا لنظام من القواعد يسمى التجويد (Tagwid Taj-weed) وهو ما يحفظ النمط الأصلى لأسلوب النطق السليم للغة العربية، وذلك بطرق محددة تماما. ويشكل التجويد فى تطبيقاته للقرآن المرتل ــ مثله فى ذلك التراتيل الفيداوية Vedic chant[1] فى الهند، أو تراتيل التوراة Torah اليهودية ــ واحدًا من أروع أنظمة العالم فى أداء اللغة الدينية، التى ما زالت مستمرة اليوم بشكل دائم على أرض الواقع فى كل قارة من قارات الكرة الأرضية.

ففى إندونيسيا على سبيل المثال ــ التى بها أكبر تجمع إسلامى فى العالم (٢٠٠ مليون) يمكنك سماع الآذان يوميًا، والقرآن المرتل، وموسيقى إسلامية على نطاق واسع. ومن السمات المتميزة للإسلام فى إندونيسيا هو وفرة أعداد قارئى القرآن الممتازين، سواء من الذكور أو الإناث، والمهرجانات التى تفيض حياة والمسابقات (شكل ١٠-٤) التى تحتفل بالفنون الإسلامية، وترصد الجوائز للتميز فى تلاوة القرآن، وتفسيره، وكذا للتفقه في الشئون الإسلامية بصفة عامة، وفنون الخط العربى.

(١) الغناء الشفهى للفيدا Veda باللغة السنسكريتية فى الهند – من أقدم التراتيل فى العالم، وينتقل شفاهة، وهو عبارة عن أدعية وابتهالات. وقد اعتبرته اليونسكو تراثا إنسانيا ــ المترجم.



شكل ١٠–٤

المتباريان عبد الحميد وإيــزا ســيزواتيكا **Isa Siswatika**.
وكلاهما فى العشرين من عمره. يستعدان لــسابقة ترتيــل
القرآن جاكارتا ــ أندونيسيا.

وكون اللغة العربية مستخدمة فى أداء الشعائر فى جميع أرجاء العــالم الإسلامى ــ من إندونيسيا حتى باكستان، ومن جنوب إفريقيا حتــى المدينــة وكاليفورنيا ــ إنما يمثل لنا حالة مثيرة للاهتمام أمام من يدرســون موســيقى الشعوب، ويريدون تعريف الحدود الثقافية. فمن ناحية، هناك الكثير مما يمكن المشاركة فيه فى أنحاء العالم الإسلامى. وفى نفس الوقت، فقد طــورت كــل دولة، منطقة، ثقافة، ومجتمع ممارساتها الدينية المحلية الخاصة بهــا، كمــا رأيت خلال هذا الكتاب، فى علاقتها بالثقافات الأخرى. وفى نطاق الإســلام الإندونيسى، على سبيل المثال، يمكننا أن نجد وفرة من موســيقات إســلامية

فريدة. كما يمكننا أن نجد أيضا غلبة لتواجد المرأة فى الحياة الدينية العامة، التى قد تبدو واضحة إذا ما قورنت بالممارسات فى مناطق إسلامية أخرى.

الموسيقى عبر التاريخ/ الموسيقى بوصفها تاريخا

ليس القرآن، كيانا أساسيا لشعائر المسلمين فقط، بل إنه يوفر أيضا مصدرًا مهما للهداية والإرشاد فى مسائل الحياة اليومية، بما فى ذلك ما يشمل الموسيقى. فمع القرآن جنبا إلى جنب، نجد أن المسلمين يوجهون عناية كبيرة لأحاديث النبى محمد (**Hadith**)، التى تم حفظها من خلال رواة كانوا من أقرب صحابته، وتم فى النهاية تدوينها كتابة. فالقرآن والحديث يضمان معًا كثيرًا من المعلومات التى ترتبط بممارسة الموسيقى فى أثناء (ومنذ) فجر الإسلام وتطوره (القرن السابع والثامن). وتعتبر بذلك أول معلومات ضمن مكتبة ثرية من مصادر باكرة مدونة حول تاريخ الموسيقى فى العالم العربى.

الحياة الموسيقية فى أراضى ما بين النهرين فى العصور الوسطى

كانت العراق قديما تسمى أرض ما بين النهرين. ويعنى المصطلح ميزوبوتاميا **Mesopotamia** حرفيا الأرض ما بين النهرين: دجلة، والفرات. وقد شهد العراق على مدار عصور طويلة حضارات كبرى وعُرف بأنه منطقة الاكتشافات الإنسانية: العجلة، الكتابة المسمارية **Cuneiform Script**، والأساليب الزراعية البارعة. وظلت بغداد لقرون عاصمة كوزموبوليتانية تموج بالأنشطة الثقافية والموسيقية. ومدن مثل بغداد، وحلب ودمشق (فى

سوريا الآن)، كانت معابر ثقافية ومراكز تجارية تميــزت بخلــيط متعــدد الثقافات من البشر، من بلاد ما بين النهرين، وســوريا، بيزنطـــة (تركيـــا)، والفرس (إيران) (راسى **Racy 1984**).

وقد شهد العالم العربى فى القرون الوسطى بحوثا ثقافية وعلمية ثرية. فخلال القرن التاسع، بــدأت ترجمـــات أعمـــال أفلاطـــون، وفيثـــاغورث، وبلوتينوس، **Plotinus**(١)، وأرسطو فى بيت الحكمة الــذى أنــشأه الخليفـــة العباسى "المأمون". واعتبرت الأعمال التى كتبت فيما بــين القـــرن التاســـع والثالث عشر فى تلك البيئة، أنها الطبيعة العلمية للموســيقى ــ بــدءا مــن أهميتها فى الكون، إلـــى قياســـات مـــسافات الـــدرجات الموســـيقية **Pitch Intervals**، وإنشاء الآلات الموسيقية مثل العود. وكان المؤلفــون شــديدى الاهتمام بالمعانى الكونية والميتافيزيقية للموسيقى (راسى ١٩٨٤: ٩؛ تيرنر **Turner 1995**)، وأيضا بتطبيقاتها فى شفاء وعـــلاج الأمـــراض (ســيلواه **Shiloah 1991**). وقد توفرت ترجمات عربية للبحوث اليونانية فى أوروبـــا القرون الوسطى، ولذا تركت تأثيرات ضخمة فى تطور الموســيقى هنـــاك، حيث تبلورت أفكار العالم القديم حول الموسيقى وعلاقاتها بما هـــو دنيـــوى **Mundane**، وما هو سامى رفيع **Sublime**، وأصبحت مفهومة. وفى أوروبا القرون الوسطى كانت الثقافة اللاتينية قد تأثرت على نحو مباشـــر بأفكـــار

---

(١) (٢٠٤/ ٢٠٥ ــ ٢٧٠) فيلــسوف يونـــانى مؤســـس الأفلاطونيـــة الجديـــدة **Neo-Platonism** أثرت آراؤه الميتافيزيقية فى الفلسفة العربية والشرقية ــ المترجم.

الفلاسفة اليونانيين فيما يسمى بالرباعى[1] Quadrivium، الذى ربط بين الموسيقى ودراسة الرياضيات، والهندسة، والفلك. وقد لعبت الترجمات العربية للتراث اليونانى فى بلاد ما بين النهرين الدور الأكبر فى نقل تلك الأفكار إلى الأوروبيين.

ويصنف الموسيقولوجى الإثنى جورج ساوا 1985). George Sawa[2]، 1989) من خلال عينى أبى الفرج الأصفهانى Abu-Alfaraj Al-Isfahan (توفى عام ٩٦٧) كيف كانت الحياة الموسيقية فى بغداد. والأصفهانى كان أديبا فذا من أكبر أدباء الدولة العباسية (٧٥٠- ٩٣٢) وهو مؤلف كتاب الأغانى (خلال خمسين عامًا) فى أربعة وعشرين جزءًا (١٠٠٠٠ صفحة)، وهو دراسة موسيقية إثنية شاملة. وقد انحدر الأصفهانى من أسرة عريقة فى

---

(١) كانت العلوم التى يضمها الرباعى الأكاديمى Quadrivium Academicum (كوادريڤيم أكاديمَيكم) تشمل الموسيقى والفلسفة والحساب والفلك، تمييزا لها عن العلوم الأقل مرتبة Trivium (الجدل Dialect، والبلاغة Rhetoric، والأجرومية Grammer). وقد ظل اعتبار الموسيقى فرعا من العلوم الرياضية سائدا فى أوروبا حتى القرن السابع عشر ـ المترجم.

(٢) ولد جورج ديميترى ساوا George Dmitri Sawa فى الإسكندرية (١٩٤٧). ودرس على يد إيرينا دراكيدس Irina Drakidis اليونانية، وإحدى تلميذات الفريد كورتو Alfred Cortot [(١٨٧٧-١٩٦٢) أعظم عازف بيانو فى القرن العشرين – سويسرى فرنسى]. كما درس القانون على يد جهابذة القانون فى عصره (الإسكندرية والقاهرة). هاجر إلى كندا عام ١٩٧٠ حيث درس الموسيقولوجيا العرقية. وحصل على الدكتوراه فى الموسيقولوجيا العربية (١٩٨٣). وضع مؤلفات مهمة فى الموسيقى العربية منها "الممارسات الموسيقية الأدائية فى أوائل العصر العباسى "Music Performance In The Early A Bbassid Era" (١٩٨٩) منح جوائز عالمية، ومن وزارة الثقافة ــ المترجم.

بغداد، وكان موسوعة ثقافية، فتفقه علوم القرآن، والأحاديث النبوية، واللغة العربية، واللغويات كما كان لديه معرفة طبية غزيرة، وخبيرًا فى التنجيم **Astrology**، وفن تدريب الصقور **Falconry**، وكل ذلك إلى جانب كونه بيطارًا **Farier** قديرًا، وخبيرا فى تجهيز المشروبات **Beverages**. وبصفته شاعرًا، كان يحفظ ذخيرة ضخمة من الروايات، والنوادر، سير الحياة، والأغانى. وتكشف رواياته العديدة حول صناعة الموسيقى عن وضع الموسيقى والموسيقيين المعقد فى بغداد فى القرون الوسطى. فرغم أن أبناء الطبقة الأرستقراطية كانوا يستمتعون بالموسيقى، سواء كمستمعين أو مشاركين فى الأداء والغناء، فإن مشاركاتهم فى أى جمع موسيقى كانت تجرى فى دوائر خاصة، خلف الأبواب المغلقة. والواقع أن البعض كان يعتبر الموسيقى إثما **Sinful**، وأنها دنس للمقدسات **Sacrilegious** وأن الموسيقيين أناس موضع شك (قارن الموقف الصينى ـ الفصل٨). إلا إن الموسيقيين قد لعبوا دورًا لا غنى عنه كندماء ورفاق، واستخدمت موسيقاهم للاستقبالات والأمنيات الطيبة، فى مواقف دينية ودنيوية، ولكى تضفى الشرعية على مناصب الحكام. وبعد ذلك بألف عام، ما زالت هناك أفكار حول التأثيرات الإيجابية والسلبية للموسيقى، وحول امتهانها كحرفة، وخطورة ممارستها أيضا. وما زلنا نواجه فى حياتنا اليومية أناسًا ممن ينادون بذلك، ليس فى الثقافة العربية فقط، بل فى الدوائر الغربية لدينا أيضًا (انظر على سبيل المثال الفصل ٤).

مقابلة مع رحيم الحاج Rahim Alhag

موسيقى من بغداد

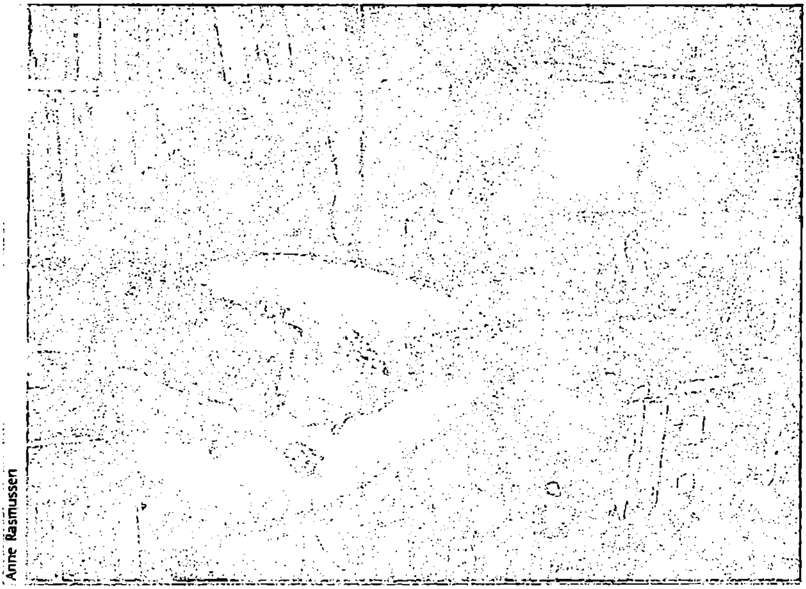
إذا ما تأملت التاريخ المعاصر لبغداد، قد تجد صعوبة فى تخيل بغداد كمدينة تموج بالأنشطة الثقافية والموسيقى فى جو كوزموبوليتانى صاخب. وفى أثناء حرب الخليج الثانية (بدأت عام ٢٠٠٣) زار المدينة الجامعية Campus عازف العود العراقى والمؤلف الموسيقى رحيم الحاج (ويعرف أيضا باسم الحاج Al Haj) فى يناير ٢٠٠٤. كانت حفلة تحتل غرفة واحدة فقط؛ والواقع أنه كان هناك أكثر من مائة شخص قد أعرضوا عنه، إلا أن فضولنا للمعرفة ومشاركة موسيقى حقيقى من بغداد كان واضحا. وخلال زيارة رحيم ظللت أدير جهاز التسجيل فى السيارة، وفى المطاعم، وخلال حفلاته الرسمية. وما يلى ذلك كان نسخة "محررة Edited" من قصته وقد قمت بتنقيح لغته الإنجليزية، التى كان يشير إليها متفكها بالكارثة Disaster، إلا أنه قام بنفسه بمراجعة النسخة حتى يتأكد من أى شىء قاله لم يتم تفسيره خطأً. ونظرًا لأن ذلك على مستوى شخصى جدًا، فإنى هنا أشير إلى السيد الحاج Mr. Alhaj باسم رحيم، كما يفعل فى موقعه على شبكة الإنترنت.

وكثير من الموضوعات التى أثيرت فى مقابلة رحيم إنما تؤكد سمات للموسيقى فى العالم العربى أو الموسيقى والحياة بوجه عام.

* مثل كثير من الموسيقيين حول العالم، يعود بالفضل لتدريبه على العود إلى معلم قضى معه وقتا طويلاً.

* كان والده غير راضٍ عن اتخاذه الموسيقى كمهنة.

* يعتبر علاقته مع آلته ومع الموسيقى علاقـــة غراميـــة **Love Affair** (انظر شكل ١٠-٥).



شكل ١٠ – ٥

رحيم الحاج.

* حتى رغم كونه موسيقيا فقط، فإنه اضطُهد لأفكاره السياسية، كما هو الحال مع كثير من المنفيين السياسيين والمهاجرين، وقد تحمـــل أحـــد أفراد عائلته أعباء مالية ضخمة حتى يمكن لرحيم أن يغـــادر وطنـــه نحو حياة أفضل.

* أحد مساوئ الحرب من الممكن أن تكون إبادة الثقافة، وقـــد يـــصاب الموسيقيون بالشلل، كما قد تمحى تقاليد كاملة من الوجود.

* عندما قدم إلى الولايات المتحدة، كان مجهولا ولم تكن أعماله معروفة. (والآن، نجده قد ظهر فى برامج الإذاعة القومية، وتم تسجيله كجزء من مجموعة سميثونيان للفن الشعبى **Smithonian Folkways**[1].

وشيئًا فشيئًا، ولظروفه السعيدة وإقامته صداقات جديدة، بدأ رحيم يبنى له حياة مستقرة فى الولايات المتحدة وقصته مثال للطبيعة الديناميكية للموسيقيين والثقافة الموسيقية، التى من الممكن أن تظل باقية فى أصعب الظروف. وعلاوة على ذلك فقصة أى موسيقى تظهر لنا مرة أخرى أنه حتى رغم التعميم الذى نطلقه على الثقافة الموسيقية لأى أمة، أو مجموعة عرقية، أو مجتمع دينى، أو بلدة أو فرقة موسيقية، أو حتى أسرة، سيظل مسار كل منهم وكل من يشارك فى صناعة الموسيقى ـ والشعوب التى تصنع الموسيقى بما فيها الموسيقيون والرعاة، وجمهور النظارة، والراقصون، والمنتجون، منفردًا فى سماته.

"... ولدت فى بغداد لأسرة من الطبقة المتوسطة. وكنت الموسيقى الوحيد، بدأت فى تعلم العزف على العود فى التاسعة، وكان حجمى كولد صغير لا يقارن بحجم آلة العود، فكنت أبذل مجهودًا كبيرًا لكى أستطيع القبض على آلتى، إلا أننى راقبت معلمى وكيف يعزف على الآلة. ولذا كان من حسن أو سوء حظى أن أصدر بعض الضوضاء. وعلى أية حال فقد أعطانى معلمى عدة دروس، وقال لى أنت موسيقى" وأعطانى آلته.... وظللت أمارس العزف بنفسى طوال اليوم. وأدركت أننى وقعت فى غرام

---

(١) (١٩٨٦) مشروع خيرى ضخم ترعاه مؤسسة سميثونيان الشهيرة فى واشنطن لحماية التراث القومى فى كل أنحاء العالم ـ المترجم.

تلك الآلة. والواقع أننى لم أكن أستطيع النوم دونها. وردد والدى القول بأننى مجنون، وكان كثيرًا ما يتشاجر مع والدتى، فلم يكن يرغب فى أن أصبح موسيقيا، بل كان يريد لى أن أصبح طبيبًا. وذلك يحدث أيضًا لديكم فى أمريكا، حيث لا يرغب الوالدان فى أن يمتهن أطفالهما الموسيقى. وكما تعرف "فلتكن طبيبًا ... الثروة... كثير من المال.."، وعلى أية حال فقد كانت أمى العظيمة هى التى ساندتنى بكل قواها... لقد جعلت منى موسيقيا. وكان أول حفل لى عندما كنت فى المدرسة الإبتدائية. ولما كان والدى يرفض تماما أن أدرس الموسيقى ما لم أدرس شيئا آخر، فقد درست الأدب العربى كى أصبح مدرسا. وخلال تلك الفترة بدأت مسيرتى كموسيقى محترف. وتخرجت فى كونسرفتوار بغداد على يد واحد من أعظم عازفى العود فى العالم وهو منير البشير". وحتى عام ١٩٩١ كنت ناشطاً سياسيا ضد نظام صدام حسين فكنت معارضا للحرب الإيرانية العراقية وسجنت مرتين من جراء ذلك".

وأخيرًا استطاع رحيم أن يغادر العراق عام ١٩٩١

بعد أن اشترت له والدته جواز سفر مزور.

فى عام ١٩٩١ سنحت لى فرصة مغادرة العراق بوثائق مزورة واشترت لى أمى جواز سفر باسم آخر، وسافرت به من العراق إلى الأردن (وقد تكلف ذلك مليون دينار) هو ما كان يساوى عشرين ألف دولار. وعندما تركت العراق، وقع لى أسوأ حادث فى حياتى كلها. فعند الحدود بين الأردن وسوريا تمت مصادرة العود الذى معنى لأن الدستور العراقى لا يسمح

للموسيقي أن يأخذ معه آلة إلى الخارج إلا إذا كان معه تصريح من وزارة الثقافة، أو إذا كان لديك برنامج أو عقد أو ما شبه ذلك، ونظراً لأنني كنت أسافر تحت اسم آخر، فلم أستطع أن أخبر جندي الحدود بأنني رحيم الحاج وتوسلت إلى الجندي قائلاً هذه الآلة ليست مجرد عود. إنها حياتي: وحبي وزوجتي، وأمي، وحياتي. واستجاب الرجل فترك الآلة معي.

مكثت فترة في الأردن، حوالي ثلاث سنوات كمعلم، ثم انتقلت إلى سوريا، حيث ظللت هناك لمدة خمس سنوات تقريباً، حتى قدمت إلى هنا مع زوجتي التي التقيتها في سوريا في مارس ٢٠٠٠ ووقعت منحتني الأمم المتحدة اللجوء السياسي، ورتبت لجوئي إلى الولايات المتحدة واخترت مدينة نيو ميكسيكو مقراً. الآن أنا هنا أعزف وأؤلف الموسيقى وألقي بعض المحاضرات.

كشف رحيم بعض التفاصيل حول وقائع استقراره في الولايات المتحدة: فبعد أن منح حق اللجوء السياسي والإقامة في البوكيرك **Albuquerque** – نيومكيسكو، ساعدته بعض الجهات الخيرية المحلية، فمنح إيجار شهر لمسكن ومبلغاً للطعام. وكان رحيم وحيداً دون أصدقاء ولا يعرف سوى بضع عبارات إنجليزية.

إنها رواية مضحكة. بعد شهور قدم إلى هذا الشخص وأخبرني أنهم وجدوا عملاً لي، وقد قلت له أوكيه وقال ما كدونالدز، وتساءلت أي مؤسسة تلك؟ هل سأقوم هناك بتدريس التاريخ، والموسيقى... إلخ؟ فرد بالإيجاب،

وأقسمت بالله أن أسأله، هى هى موسيقى غربية أم شرقية تلك التى يقومون بتدريسها هناك؟ قال لا إنها ماكدونالد. ولم أعرف ما هو ماكدونالد هذا. وأردف الرجل أنه مطعم.... وتعجبت هل سأعزف فى مطعم... إننى لا أعزف فى مطاعم، إننى موسيقى كونسير، ورد الرجل: أنت لن تعزف هناك.. وظيفتك ستكون غسيل الأطباق وقد تملكتنى الدهشة، ولكنى استطعت أن أقول له من خلال إنجليزيتى الركيكة "هل تعرفنى"؟ هل قرأت سيرة حياتى؟ حسنًا... العراقيون يفخرون بشيئين فى العراق أولا: ليس لأن أول الحضارات قد نشأت فى العراق، بل لأننا نفخر دومًا بالموسيقى والفن.

من حسن الحظ أن رحيم قد قابل بعضًا ممن يتكلمون العربية ويتفهمون أزمته. وقد ساعدوه فى إقامة أول حفل له. وتتابعت حفلاته بعد ذلك وعندما ترسخت أقدامه كموسيقى فى الولايات المتحدة، بدأ فى مزاولة دوره كسفير ثقافى، وهو واجب كان يتكلم عنه بحماس. وقد أخبرنا رحيم عن أحوال الموسيقى فى أثناء حكم صدام، الذى أطيح به وبنظامه، وتم القبض عليه ٢٠٠٣ فى أثناء حرب الخليج الثانية، وتلى ذلك إعدامه عام ٢٠٠٦.

إلا أن عصر صدام كان كارثة امتدت طويلاً وكان وراءها أسباب عديدة ولقد كان المشهد الموسيقى والساحة الموسيقية فى أثناء حرب إيران- العراق على هذا النحو: كل الملحنين والشعراء يكتبون الأغانى عن صدام: كم هو عظيم، وكيف أن الحرب بين العراق وإيران لها ما يبررها. وإذا كنت موسيقيًا فلك مرتب من الحكومة يضمن لك العيش، ويجعلك تستغنى عن الغناء أو العزف فى الحانات. وهذا شىء جيد فى حد ذاته. وهكذا كانت

الأمور تسير فى الموسيقى. وكانت الفترة بعد حرب العراق وإيــران تحــت حكم صدام هى الآخرى فترة سيئة للغاية. ومن سوء الحظ أنه كما تعلم، بعد حرب الخليج الأولى، فرضت أمريكا عقوبات علينا لمدة خمسة عشر عامًــا، مما كان له آثار لا يمكن إنكارها على شعب العراق.

وتشير الملاحظات التى صاحبت تسجيله على قرص مــدمج بعنــوان "عندما هدأت الروح **When the Soul is Settled**" أن الكونــسرفتوار الــذى درس به، وجده قد أصبح خاويًا، وتم تدميره بحريق، وخرس تماما، وكــان ذلك عندما زار العراق فــى عــام ٢٠٠٤. وعنــدما كــان رحــيم يــدرس بالكونسرفتوار، كان المقرر الدراسى يشمل الموسيقى الغربية لمدة سنتين يركز الطالب خلالها على تخصص معين مثل التأليف أو العزف المنفرد، كما شرح أيضًا أهمية آله العود فى العراق ولمختلف المعلمين مثل شريف محى الــدين حيدر (١٨٩٢-١٩٧٧)، وتلميذيه منير بشير، وجميل بــشير، واللــذين قامــا بتطوير أسلوب فيرتيوزى للعزف على العود متأثرا بالغرب وقد حقــق ذلــك الأسلوب شعبية هائلة وانتشارا بين شباب الموسيقيين العراقيين ومنهم رحيم.

لقد فقدنا مليونى طفل بسبب تلك العقوبات والخطر الذى فرض علينــا (نتيجة لنقص الأدوية والأغذية) وقد هجر كل الموسيقيين كما تعلم، العــراق فقد أصبحوا غير قادرين على توفير الحد الأدنى للحياة الكريمة، فالموســيقى قد أصبحت شيئًا ثانويًا وليس أسلوبا للحياة. ومن المدهش أنه فى عراق ذلك الوقت، كان نصف، إن لم يكن معظم أفراد، أوأركسترا العراق الــسيمفونى القومى، يعزف بوترين فقط....!!. وكانت الآلات الوترية تحتاج لأوتار، ولا

يمكننا شراؤها، ولم يكن مسموحًا إحضار آلات أو قطع غيار لها، إلى العراق. وكانت الأوتار واحدة من ١٦٥ بندًا لم يكن مسموحًا بدخولها إلى العراق. نعم ! فكان عليك أن تعزف على وترين فقط. لك أن تتعجب .. التشيللو... وتران... الفيولينا، والفيولا وأى آلة وترية لديك، وعليك أن تعرف كيف تعزف الموسيقى بوترين فقط وربما ثلاثة..!!

وللعود فى العراق تقاليد تختلف عن غيرها فى العالم العربى. فهى ليست مجرد آله مرتبطة بباقى آلات التخت. (التى نسمعها على سبيل المثال على القرص المدمج ٤- تراك ١٨). فهو آله منفردة. وهو ما أفعله الآن، فهى ليست آله لمجرد التسلية. والموسيقى الجديدة للعود كآله منفردة لها معنى: فهناك روايات حول موسيقاه، وليس الأمر مجرد شيء مثل التقاسيم أو الارتجال (وهو أكثر تجريدًا). إنه مفهوم مختلف. فأنت تعبر عن المشاعر: حنو وشفقة وتعاطف **Compassion**، حب **Love**، وسلام **Peace**. ونحن فى العراق قد تخطينا حاجز الصيغ التقليدية. إلا أن من يسيرون على هذا الدرب قليلوا العدد. ومؤلفى هذا يسمى "الحلم" ويدور حول الرغبة فى تحقيق أحلامنا. والمقطوعة مبنية على أساس مكالمة تليفونية مع أولاد وبنات أشقائى. وقبل رحلتى الأخيرة إلى العراق سألتهم حول. ما إذا كان لديهم حلم..؟ ..لقد كانوا فى الكليات، وأجابونى بأن حلمهم هو أن تنتظم حياتهم وهذا هو الحلم: أن تنتظم حياتهم، وأن يذهبوا إلى المدرسة وينالوا تعليمًا، ويبدأوا حياة. وأن تكون حياة آمنة لا تفقد الحد الأدنى من مياه نظيفة وكهرباء.... إن حلمهم هو أن يكون لديهم حياة.

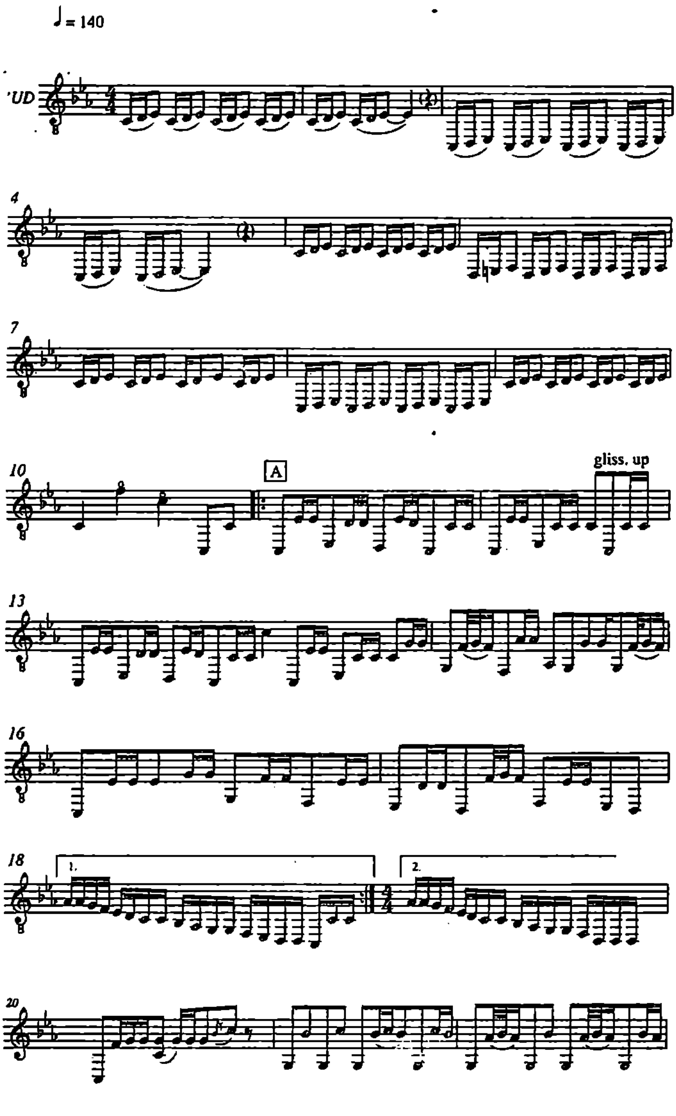
وعلى سبيل المثال، عندما قدمت إلى الولايات المتحدة، وضعت تلك القطعة،] ويبدأ رحيم فى عزف مطلع "الخيول" **Horses** (القرص المدمج ٤، تراك ٢٠، والمدونة المعدلة ١٠– ٦[أمام مجموعة من الطلبة). ترى بماذا تذكرك موسيقى كهذه؟ الإيقاع... بماذا تذكركم يا شباب؟ (ويخمن طالب على الفور أنها تستدعى إلى الذهن ركض خيول؟) ركض. نعم خَيول؟ نعم هذا كل ما فى الأمر! ولذا أسميتها "الخيول" لقد ألفت تلك المقطوعة ثالث يوم قدمت فيه إلى الولايات المتحدة. كنت فى صحراء البوكويرك **Albuquerque**، ووجدت نفسى مثل الحصان، لدى القدرة على الركض هنا وهناك، أو تعرف كنت أتلمس حريتى. وبذا طرأت على ذهنى فكرة الركض **Galloping** ووضعت المقطوعة. إنها شيء جديد تمامًا فى موسيقى العود).

وعندما سأل أحد الطلبة حول مختلف السياقات للأداء الموسيقى، أجاب: <<.. نعم أنت لن تسمعها داخل مسجد، فتلك ليست موسيقى دينية (إنجيلية) **Gospel Music**. بل ستسمعها فى منزل، أو فى حفل **Concert**، أو فى حفل زفاف أو نادى، حيث يمكنك أن تسهر حتى وقت متأخر ويكون هناك رقص. وقد علق رحيم أيضًا على ظاهرة وضع نصوص جديدة على ألحان شائعة.

القرص المدمج ٤: ٢٠

الخيول **Horses (1:42)** لرحيم الحاج – يؤديها رحيم الحاج.

الموسيقى العراقية فى زمن الحرب – تسجيل مباشر من حفل، بنيويورك – ٥ إبريل ٢٠٠٣. فوكسلوكس **Foxlox** .103



التدوين المعدل ١٠-٦

مقطوعة الخيول **Horses** لرحيم الحاج

وعندما عدت إلى بغداد فى فبراير الماضى (٢٠٠٤)، وأنت تعـرف أن الوضع هناك كارثة ... إنه شىء لا يصدق... وعلى أية حال فى صباح أحد الأيام سمعت ابنة شقيقتى تغنى غناء جميلاً للغاية (يشرع فى الغنـاء).. كانت أغنية جميلة من السبعينيات. واستمعت بانتباه، وقد وضـعت كلمـات أخرى لها. إنها ليست نفس الكلمات. إننى أعرف تلك الأغنية فهـى أغنيـة حب. وسألت الصغيرة هل تعرفين من هو مؤلف تلك الأغنية؟ وقالت لا إنها أغنية دينية. وقلت لا! وهكذا وجدت أن الناس فى العراق يستبدلون كلمـات أغانى الحب بنصوصٍ وقصائد أخرى تتحدث عن الله، والرسول... إنه اتجاه جديد أيًا كان الأمر. وقد تولتنى الدهشة لأن شعب العراق قد أصـبح أكثـر تحفظا الآن، بعد سنين من الخطر والقتل والدمار. لقد أثرت تلك الأمور فى الناس تأثيرًا بليغًا. وأنت تعرف أنك عندما تصبح فقيرًا ولا أمل لك، فأنـت تدير وجهك إلى السماء وتسأل الله أن يأخذ بيدك. إن ذلك هو ما يفعله أهـل العراق الآن. لقد انتابتنى الدهشة.

وعندما قدم رحيم مؤلفاته أبرز معها حالة اليأس التى انتابـت بنـات وأبناء أشقائه وشقيقاته- الذين كانوا يأملون فى توفير الضروريات من مـاء نظيف، وكهرباء، وأمان- وما حدث من تخريب للممارسـات الموسـيقية، كالعزف فى الشوارع والميادين العامة أو فى حفلات زفـاف جمـاعى، أو الحرية فى التجوال فى الشارع وأنت تتأبط آلتك الموسيقية، مـع الإحـساس بالأمل والحرية وقد انتابه تلك المشاعر عندما شرع فى إقامـة بيتـه فـى البوكويرك فى نيومكسيكو.

ولخص رحيم فلسفته، الواضحة فى أساليب عزفه، ومقابلاته المتعددة مع الصحافة، وبرامجه العامة، على النحو التالى:

<< ... اعتقد جازما أنه ليس هناك ما يسمى بالموسيقى العربية والموسيقى الشرقية. أن ذلك وهم هناك شيء ما يسمى الموسيقى، فأنت تسمع هذا أو ذاك من أنواع الموسيقى لأنك ولدت هنا أو هناك .. تلك هى الطريقة التى أرى بها الموسيقى .. مجرد موسيقى...>>

يمكننا القول، على أساس مشاعره الأولى فى البوكويرك عندما أصبح حرا مثل الجصان البرى أن مؤلف رحيم الحاج "الخيول **Horses**" هوما نسميه موسيقى البرامج **Programmatic Music**. أى أن كل موسيقاه تدور حول ركض الخيول، ومحبين على شاطئ البحر، وتخريب بغداد، أو أحلام بنات وأبناء أشقائه. وفى حفلاته يصدر رحيم كل موسيقاه وهو يؤديها بقصة. وتتعارض السمة البرامجية **Programmatic Aspect** فى أسلوبه مع الموسيقى التقليدية فى مصر والشرق **Levant** عمومًا، والتى تتضمن فى صميمها مجموعة من القواعد **Canon** لمقطوعات موروثة عن تركيا العثمانية(١). وتلك الموسيقى التركية العربية غالبًا ما تكون مجرد **Abstract** ولا يتم تعريفها إلا من خلال عنوانها مثل "الشغال **AL- Shaghal**" (الهاجس

(١) ربما لا يدرى رحيم الحاج، الثلاثينيات شيئا عما حدث من تطورات لا حصر لها فى الموسيقى المصرية المعاصرة منذ جيل الرواد فى الثلاثينيات وحتى السبعينيات، والأمر ينطبق أيضًا على بلاد عربية كثيرة أخذ موسيقيوها يبتعدون كثيرًا عن العناصر التركية العثمانية والتطريب عموما، والاتجاه نحو التعبير- المترجم.

Obsession). ورغم أن المستمع لأول وهلة إلى الموسيقى العربية قد يجد فى الخيول تشابها كبيرًا مع "الشغال"؛ فإن ذلك الأداء يختلف عن التقاليد العربية التى مثلها الأخير فى الطرق التالية:

* الخيول ذات برنامج: فهناك رواية تكمن خلف المقطوعة.
* تفضل المقامات الدياتونية الكبيرة والصغيرة عن المقامات العربيـة، التى تعرض عبارات مميزة، وتنساب ألحانها فـى تعاقـب متتـال **Progressions**، وفى كثير من الأحوال تـستخدم أربـاع النغمـات **Quarter Tones**.
* هناك تأكيد على مهارات التطريب المعتمدة على المبالغة العاطفية، والتى من الممكن ملاحظتها فى المقاطع السريعة، والتعاقبات النغمية الـسريعة طبقًـا للـسلالم، والمتوافقـات العليـا **Harmonics**(١)، والآربيجـات **Arpeggio**(٢). هذا ويتطلب استخدام المتوافقات العليا وأسلوب الآربيجيو من العازف أن يرتاد المنطقة الصوتية العليا للآلة الموسيقية، وأحيانا ما لا تُسمع تلك الأنغام من خلال العزف التقليدى للعود.

---

(١) مجموعة النغمات التى تنتج من اهتزاز الأوتار، فكل نغمة تصدرها الآلة ليست نقية **Pure** (كما تصدرها الشوكة الرنانة **Tuning Fork**)، بل توليفة من النغمة الأساسية وتلك النغمات العلوية (تردداتها مضاعفات تردد النغمة الأساسية)، وهذا هو سـبب الجرس أو التنوع الصوتى اللانهائى بين الآلات – المترجم.

(٢) تعاقب النغمات كما فى آلة الهارب ومن ثم الإسم – المترجم.

يوحى تعاقب العبارات الموسيقية المتكرر وهو يمتزج مع الآربيجات، وأحيانا تآلفات **Chords**، بتطبيق استخدام التعاقبات الهارمونية الغربية **Western Harmonic Progressions**، وهى أساليب غير معتادة فى الموسيقى العربية التقليدية. انظر دليل الاستماع انتباه لمعرفة أكثر تفصيلا.

الاستماع بانتباه

الخيول Horses

القرص المدمج ٤: ٢٠

قراءة العداد	الجزء	التعليق
0:00	مقدمة (مازورتان/ ٨ نقرات)	فكرة من ثلاث نوتات (أوموتيفة) تتكرر
0:03	مقدمة (مازورتان/ ٨ نقرات)	فكرة من ثلاث نوتات تتكرر على أوكتاف فأسفل.
0:06	سريان المقدمة ثم انتقال	فكرة من ثلاث نوتات تتكرر بأساليب متنوعة، مع مقطع انتقالى عند النهاية.
0.16	الجزء A	تلاعب بين خط القرار Bass Line ونوتات متكررة فى المنطقة العليا upper Register لصوت الآلة.
0.30	يتكرر الجزء A	

وهناك عازف عود منفرد عراقى آخر وهو نصير شمة، ومقـره الآن القاهرة- مصر. وقد أنشأ شمة مدرسة لعازفى العود المنفردين ينـشر بهـا أسلوب الأداء الفيرتيوزى هذا، واسم تلك المدرسة "بيت العـود"(١)، وينفـرد نصير شمة أيضا بمؤلفاته المنفردة، وهى الأخرى موسيقى برامجيـة أكثـر منها ارتباطا بالصيغ التقليدية. وعلى الرغم من أن الكثيرين قد أعجبهم ذلك الأسلوب المبهرج الخاطف للبصر **Flashy**، فإن هناك كثيرين أيضا يـرون فى موسيقاه ابتذالا ورتابة وخلطا من الطرب حيث لا يظهر بها إلا القليل من القيم التقليدية للموسيقى العربية التقليدية، التى امتدت جذورها فى الموسيقات الشعبية والطقسية (القرص المدمج ٤، تراكـات ١٨، ١٩، ٢٣، ٢٤، ٢٥). وبوثبتنا تلك من بغداد القرون الوسطى إلى بغداد رحيم الحاج، التى غادرها فى عام ٢٠٠٠، نكون قد تخطينا حوالى عشرة قرون من تاريخ الموسـيقى العربية، ولذا نعود أدراجنا الآن إلى الكروكى المختصر الذى نحاول عرضه للتاريخ الثرى للموسيقى العربية.

الإمبراطورية العثمانية والعصر الاستعمارى

حتى بداية القرن التاسع عشر، كانت دول العالم العربى خاضعة للثقافة والقوى الاستعمارية للإمبراطورية العثمانية، التى اسـتمرت منـذ حـوالى

---

(١) فى القاهرة – المترجم.

١٣٢٦ حتى ١٩١٨[١]. ولقد أبدع الأتراك العثمانيون وتركوا وراءهم ميراثا موسيقيا لا يزال يشكل أساس التقاليد الكلاسيكية، وعلى نحو خاص فى الدول العربية القريبة: سوريا، لبنان، الأردن، فلسطين، ومصر. وكــان الامتــزاج القوى السياسية مع الإنجازات الثقافية للعثمانيين تأثيرا كبيرا علــى انتــشار وتوزيع الكثير من التطويرات فى الصيغة الموسيقية والأسلوب- فى المقامات الموسيقية **Modes** والإيقاعات ، سواء على المستوى النظــرى أو العملــى، وفى فن الارتجال (التقاسيم)، وفى تطويع أساليب التدوين الموســيقية للغــرب، وكذا فى تطوير صناعة الآلات الحديثة. وعلى هذا النحو تركت الثقافة الموسيقية التركية العثمانية أثرا كبيرا على الموسيقى فى أنحاء المغرب والمشرق.

تبع الحكم العثمانى، وتشابه معه أيضا، الاســتعمار الأوروبــى فــى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وامتد كثيرا فى القرن العشرين مع دول معينة فى شمال إفريقيا لم تحصل على استقلالها من الفرنسيين حتــى عــام ١٩٥٦ (مراكش وتونس)، ١٩٦٢ (الجزائر). وقد أثر الاستعمار (الأوروبى) فى موسيقى العالم العربى بنفس القدر الذى أثر به الحكم العثمانى. والواقــع أنه بسبب القوى المحتلة الخارجية، التى فرضت مــن خلالهــا الحكومــات التركية والأوروبية نفوذها على نطاق واسع فى كثير من دول العالم العربى، لم تتطور الموسيقى الرسمية فى البلاطات أو الحكومات التى كانت ترعــى تلك الموسيقات على الإطلاق فى معظم الدول العربية. بل لقد ظلت التقاليــد موجودة على حالها، وكانت تقوى وتفتر حسب الظروف.

---

(١) فى الأصل ١٣٢٦- ١٩١٨، وهناك تاريخ أكثر دقة ١٢٩٩ - ١٩٢٣ - المترجم.



للشكل ١٠-٦

رسم تخطيطى للراقصات الغوازى Ghawazee -"عن كتاب المصريين المحدثين وعاداتهم (١) The Manners And Customs Of The Modern Egyptians" - يظهر الموسيقيون فى الخلفية يعزفون على الرباب (أيسر) والدف (أيمن).

للمستشرق البريطانى إدوارد وليام لين Edward William lane (١٨٠١-١٨٧٦)، والكتاب صدر عام ١٨٣٦- المترجم.

وقد أصبحت الخطابات والتقارير واليوميات، التى كان يحررها الزوار الأجانب فى أثناء عصر الاستعمار وثائق لا تقدر بثمن لفهم التاريخ الموسيقى لثقافة ذات طبيعة خاصة. ورغم أن تلك الوثائق قد شابها الكثير من التحيز وسوء الفهم، فإنها احتوت على مادة أولية عن صناعة الموسيقى، وتعليقات على الأهالى، وأحيانا على صور ومدونات موسيقية. وفيما بين الأعوام ١٧٩٧ حتى ١٨٠١ أرسل نابليون بونابرت فريقا متكاملا من الباحثين إلى مصر، كان من بينهم م.فيوتو **M.Villoteau**[١]. الذى احتوى الفصل الذى وضع فى كتاب وصف مصر كتابه **Description de L'Egypte**(١٨٢٣) على طرق تصنيع الآلات الموسيقية، وتقريرا وافيا عن الحياة الموسيقية فى مصر، كما كان العلامة الإنجليزى غزير الإنتاج إدوارد لين **Edward Lane**، الذى عاش بين المصريين لأكثر من عشر سنوات فيما بين ١٨٢٠و ١٨٤٠، ممن أصدروا عدة أعمال مهمة تؤرخ وتوثق للفترة التى عاش فيها بين المصريين. وأكثر تلك الكتب جذبا للاهتمام بالنسبة إلى الموسيقولوجى هى "**The Manners and Customs of The Modern Egyptians**" (أخلاق وتقاليد المصريين المحدثين)، وقد احتوى الكتاب على فصول عن الموسيقى، وشعر الملاحم، والاحتفالات، والألعاب، والرقصات (شكل ١٠-٦)، وطقوس الجنازات، وممارسات المسلمين، واليهود والمسيحيين القبط (**Lane[1908]1963**).

---

(١) (١٧٥٩- ١٨٣٩) موسيقولوجى فرنسى قام بجمع المواد الموسيقية وبتحرير جزء الموسيقى فى موسوعة وصف مصر **Description de L'Egypte** (١٨٠٩-١٨٢٢) ضمن طاقم العلماء الفرنسيين- المترجم.

اتخذت الوثائق المكتوبة حول الموسيقى العربية نبرة جديدة، بدءا من عام ١٧٨٠ فيما عرف بالعصر الحديث (ماركوس **Marcus 1989**). فقد فكر منظرو الموسيقى العربية فى ذلك الوقت، فى تصنيف الممارسات الموسيقية (الموسيقى العملية) بالمزج بين التصنيفات النظرية الأوروبية، وبين النماذج العربية فى العصور الوسطى، وذلك على أساس التحليل بالتربيع **Tetrachord, Analysis** والمسمى بالأجناس **Ajnas**(١). ورغم أن الموسيقى العربية تعتبر نظاما متماسكا من الوجهة العملية، فإن هؤلاء المنظرين كانوا يرون أن هناك حاجة كنظام منطقى مع تبسيط وتنظيم الكثير من تلك النوتات اللاغربية **Non-Western**، التى اندمجت فى صميم بنية المسافات لمختلف المقامات العربية (انظر التدوين المغدل ١٠-٧). وقبل ذلك، كانت نوتات مثل السيكاه العربية (نصف مى بيمول)، تعتبر طبيعية، ومنظمة، وبأسمائها الخاصة بها. إلا أن منظرى تلك الفترة قدموا مقامات بدلالة سلالم من أوكتاف واحد، حيث يضم كل منهم ثمانى نوتات (مثل السلالم الكبيرة **Major** والصغيرة **Minor** فى الموسيقى الغربية). وقد تم اختيار الثمانى نوتات لكل سلم من سلم نظرى مكون من أربع وعشرين ربع نوتة

---

(١) مسافة الرابعة التامة **Perfect Fourth** أو سلسلة نغمية فى حدود تلك المسافة، ولقد كانت التتراكورد هى الوحدة المميزة للموسيقى اليونانية. وهناك ثلاثة أنواع من التتراكورد وهى: الدياتونى **Diatonic**، والملون **Chromatic**، والمتعادل **Enharmonic** (تختلف فيها المسافة اختلافا بسيطا) وعندما ترتبط التتراكوردات ببعضها تكون سلم تحت اسم الأجناس **Species**- المترجم.

Equidistant Quarter Notes يضمها الأوكتاف، وكان ذلك نظامـــا أكثـــر رشاقة وعمليا مثل أنصاف النغمات الاثنى عشر أو الأوكتـــاف ذى النـــصف درجة **Half-Step** للموسيقى الغربية والمعـــروف بالـــسلم المعـــدل **Equal-Tempered** (دو، دودييز، رى، رى دييز، مى، فادييز، صول، صول دييـــز، لا ، لا دييز، سى.دو).



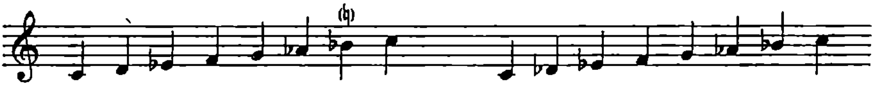
مقام الصبا

مقام بياتى



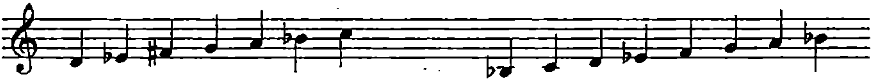
مقام هزام

مقام راست



مقام كورد

مقام نهاوند



مقام عجم

مقام حجاز

التدوين المعدل

عدة مقامات عربية

يلاحظ أن النوتات الأساسية قريبة من بعضها **Relative** وقد يبدأ المقام عند أى نوتة. والمهم هو بنيـــة المـــسافات البينيـــة **Intervallic Structure** للمقام. والمقامات عبارة عن مزج بين أجناس، وعـــادة مـــا يكـــون الجـــنس

تتراكوردا أو مجموعة من أربع نوتات. إلا أنه فى بعض الأحيان قد يكـون تريكـــورد **Tri-chord** (ثـــلاث نوتـــات) أو بنتـــاكورد **Pentachord** (خمس نوتات).

وفى اللغة العربية أصبحت المصطلحات الجديدة نصف بيمول **Nusf Bémol** أو نصف دييز **Nisf Diése**، أو يعنى فى الموسيقى الغربيـــة **Half Flat** و **Half Sharp** ويعكس ذلك انتقالا من التفكير فى تلك النوتات بوصفها نوتات "طبيعية تامة "**Perfectly Normal** " إلى التفكير فيها كنوتات خاصـــة أو مختلفة عن الموسيقى الغربية (كما لو كانت الموسيقى الغربية عبارة عن قاعدة جازمة وموثوق بها يمكن قياس الموسيقى العربية عليها). والمصطلح نفسه كان مزيجا من العربية نصف **Nisf** بدلا من **Half**، والفرنسية بيمـــول **Bémol** بدلا عن **Flat**، ودييز بدلا عن **Sharp**. وما يـــدعو للـــسخرية، أن محاولات المنظرين العرب لتبسيط- وتوحيد قيـــاس **Standardize** التنغـــيم **Intonation** بدلالة التعديل المتساوى **Equal Temperaments** لم يؤثر فـــى الممارسة الموسيقية إطلاقا، خصوصا بالنسبة إلى المغنـــين وعـــازفى آلات معينة، والذين كان أمامهم خيار الضبط الدقيق **Fine Tuning** ، وكثير مـــن تنويعات التنغيم تكون قصدية بكل ما فى الكلمـــة مـــن معنـــى (مـــاركوس **Marcus 1992**، **1993**، ورازموسين **Rasmussen 1997**). لاحظ أنه بينمـــا يكون التعديل المتساوى هو المعيار للطلبة فى التقاليد الكلاسيكية الغربية. نجد أن كثيرا من الموسيقات الشعبية وكثيرا من أنواع الموسيقى التى قدمناها فى هذا الكتاب، بدءا من أغانى العمل الأفروأمريكية، حتى الأغانى الأمريكيـــة

الأصلية **Native**، ومرورا بالسلالم فى غرب إفريقيـــا، وتقاليـــد الجـــاميلان الجاوية، وفى جزيرة بالى **Balinese**، فى إندونسيا، تـــستخدم جميعهـــا فـــى قصدية **Intentionally** نوتات تقع بين شقوق **Cracks** السلم المعـــدل **Equal Tempered Scale**[١].

القرن العشرين

شهد القرن العشرين مزيدا من المحاولات لجمع الموسـيقى الغربيـــة وتصنيف الذخيرة الموسيقية **Repertory**، والصيغ الموســيقية، والـــسلالم، والإيقاعات. وقد نشر البارون رودلف ديرلانجيه **Rudolphe d'Erlanger**، وهو موسيقولوجى فرنسى استقر فى تونس، عدة كتب لم تكن تحتوى فقـــط على ترجمات فرنسية لكتابات تاريخية، بل ضمت أيضا تـــدوينات معدلـــة، **Transcriptions**[٢] للموسيقى التى قام بجمعها من أرداء المنطقة. ولقد كان ديرلانجيه قوة دافعة وراء مؤتمر الموســـيقى العربيـــة **Congress of Arab music**، وهو حدث قامت الحكومة المصرية برعايته عام ١٩٣٢ واجتمع فيه المنظرون العرب والعازفون مع باحثى الموسيقى الأوروبية مثل إيريك فون هورنبوستل **Eric Von Hornbostel**، وبيلا بارتوك **Bela Bartok**، وكورت زاكس **Curt Sachs**، وبول هيندميث **Paul Hindemith**، وروبرت لاخمان

---

(١) سلم تتساوى فيه أنصاف النغمات حيث يضم الأوكتاف اثنتى عشرة نـــصف نغمـــة متساوية لتسهيل الانتقال بين المقامات **Modulation**- المترجم.

(٢) أى منقولة بتوزيع مختلف عن الأصل، وهو ما يعرف بالنقل **Transcription** – المترجم.

Rebort Lachman، وأهم السمات المثيرة فى ذلك المؤتمر هو أنهم قاموا بتسجيل أكثر من ١٧٥ أسطوانة (٧٨ لفة فى الدقيقة) التقطوا فيها أصوات الموسيقى الغربية فى ذلك الوقت. وتلك التسجيلات، التى كان يعتقد أنها تمثل التقاليد القديمة، جرى توثيقها وأرشفتها وأعيد إصدار بعضها على أسطوانات مدمجة. وقامت اللجان السبع التى انبثقت عن المؤتمر بتسجيل وتصنيف مختلف تقاليد الموسيقى والآلات الموسيقية، وناقشوا فيما بينهم موضوعات مثل تاريخ الموسيقى، المخطوطات، التعليم، التسجيل، وقضايا أخرى عامة (راسى **Racy 1991: 71**) وكان المؤتمر فرصة سانحة لأخذ لمحات سريعة عن مدى التلاقى والتباعد بين العرب والمفاهيم الغربية فيما يخص دراسة وممارسة الموسيقى، وقد ظل الكثير من تلك الموضوعات ذات صلة بالموضوع حتى اليوم. وقد أبرزت الكتابات التاريخية والتسجيلات فى المؤتمر لأناس من أمثال ديرلانجيه الفروق والاختلافات بين الممارسات الموسيقية فى المشرق، وتلك الموجودة فى المغرب.

المغرب

شمال إفريقيا هو المنطقة فوق الصحراء الكبرى، والمواجهة للمناطق شبه الصحراوية من إفريقيا **Sub-Saharan Africa** التى وصفناها فى الفصل ٣، وتشمل ذلك الجزء من العالم العربى المسمى بالمغرب (**Maghrib** وأيضا **Maghreb**). والمعنى الحرفى "المكان الذى تغرب فيه الشمس". وإلى جانب مراكش **Morocco**، يشمل المغرب دولا أخرى مثل موريتانيا، والجزائر،

وتونس، وليبيا، ورغم أن مصر والسودان تقعان فى شمال إفريقيا (من الناحية الفنية **Technically**، فإنهما لا يعتبران جزءا من المغرب بل هما فى المشرق **Mashriq** (حيث تشرق الشمس) وجزءا من العالم العربى، وقد أصبحت المغرب جزءا من الإمبراطورية العربية من خلال التجارة التى عززتها طرق القوافل العابرة للصحراء، بدءا من القرن الثامن. وفى صحبة قوافل الحرير والتوابل الآتية عبر الجزيرة العربية وأراضى ما بين النهرين دخل الدين الإسلامى. وقد كانت الأفكار والممارسات الإسلامية أكثر حضورا وانتشارا فى المناطق المنخفضة والمدن الساحلية، حيث ازدهرت المراكز التجارية، على النقيض من منطقة جبال أطلس، حيث احتفظ الناس بلغتهم البربرية وثقافتهم حتى الآن. وقد امتدت تلك الإمبراطورية العربية الإسلامية شمالا إلى أوروبا فى المنطقة التى كان يشار إليها بالأندلس **Andalusia**. وبدءا من عام ٧١١ ولمدة تربو على سبعمائة سنة حتى عصر محاكم التفتيش فى عام ١٥١٥، ازدهرت حضارة شديدة التنوع فى الأندلس، وارتبطت ببلاطات الحكام فى غرناطة **Granada**، وقرطبة **Cordoba**، وأشبيلية **Seville** التى كانت تفاخر بثراء الحياة الفنية بها.

التراث الأندلسى

كان زواج الملك فرديناند الثانى **Ferdinand II** ملك آراجون **Aragon** والملكة إليزابيث الأولى **Isabella I** ملكة قشتالة **Castile**، تتويجا لجهود مسيحيى أوروبا لاستعادة الجنوب، وتمشيا مع محاكم التفتيش الإسبانية التى

تلت ذلك فى العقود الأولى من القرن السادس عشر. وقد نتج عن أحداث استعادة جنوب أوروبا **Reconquista**، طرد المسلمين واليهود تدريجيا وانتشار مترامى الأطراف لشعوب الأندلس ومعهم ثقافاتهم، وقد اتخذ ذلك الانتشار ثلاثة اتجاهات: جنوبا خلال شمال إفريقيا، وغربا إلى الأمريكتين، ثم شرقا خلال منطقة البحر الأبيض وشرق العالم العربى. ورغم أن كلمة الشتات **Diaspora**، كما رأينا من قبل، عادة ما تستخدم لوصف ظاهرة انتشار الناس، واللغات، والثقافات خلال مناطق العالم، إلا أنه يمكن استخدام اللفظ بالتأكيد لوصف انتشار الناس والثقافات، التى اضطرت إلى الهجرة من جنوب أوروبا فى نهاية القرن الخامس عشر.

ومع هجرة اليهود والمسلمين العرب الذين غادروا إسبانيا فى سلسلة من أحداث الطرد وصلت لذروتها مع محاكم التفتيش الإسبانية فى عام ١٥١٥ وظلت حتى عام ١٦٠٩، حدث تطوير وازدهار للأمم المعاصرة فى مراكش، والجزائر، وتونس. وقد نقلت المراكز الثقافية الأندلسية لفنون الموسيقى فى قرطبة، وغرناطة، وإشبيلية إلى المراكز الساحلية الحضرية الجديدة فى الجزائر، وتونس، ومراكش. وبدرجة أقل إلى ليبيا، حيث أصبحت تلك المراكز أكثر تطورا على امتداد للمسالك الإقليمية التى كانت قد أنشئت بالفعل، فى المدن الساحلية لشمال إفريقيا وفى المغرب. وبينما نجد أن التقاليد الموسيقية الأندلسية الكلاسيكية للمغرب ترتبط بتلك الموجودة فى مصر والمشرق، فإن لها مخزونها الواضح وأسلوبها الخاص فى فن الكتابة للآلات **Instrumentation** ، ولذا فهى تستحق الدراسة.

هاجر أيضا إلى الأمريكتين ضحايا محاكم التفتيش ممـــن نبـــذهم الحكـــم الإسبانى، حيث التحقوا بفرق المهاجرين المغامرين من المستكـــشفين الإســـبان، والإيطاليين والبرتغاليين (مثل بونس من ليون**Ponce De Leon**[(١)] وكريـــستوفر كولومبوس **Christopher Columbus**)، الذين أســـسوا مـــستعمرات (وقواعـــد أمامية **Outposts**) فى العالم الجديد. ولم يحضر هـــؤلاء المستكـــشفون معهـــم الآلات الوترية التى أخذت عن آلة اللوت العربية التى تعزف بـــالنبر **Plucked**، والربابة ذات القوس (العود والربابة **Ud and Rabab**) فقط، بل أخذوا معهـــم أيضا تقاليد المباريات الشعرية، إلى جانب الشعر الغنائى المرتجل المقفى، الـــذى لا يزال باقيا حتى الآن فى أماكن مثل نيومكسيكو وكوبا (بلانـــك **Blank 1987**، روميرو **Romero 1997**، ويندرز **Wenders 1999**). وهناك أثر باق آخر فـــى الأمريكتين من تراثنا الأندلسى وهو طبق "الموروس إى كريـــستيانوس **Moros Y Christianos**) وهو طبق من اللوبيا والأرز، وهما قـــوام المطـــبخ الكـــوبى والكاريبى. وتمثل اللوبيا البنية موروس **Moros** العرب المسلمين أيضا، والذين يعرفون باسم المور **Moors**، أما الأرز الأبـــيض كريـــستيانوس **Christianos**، فهم المسيحيون الأوروبيون.

وقد انتقلت التقاليد الشعرية، التى تطورت فى الأندلس العربية، أيـــضا إلى شرق البحر المتوسط وأراضى النهرين عندما عاد المـــسلمون واليهـــود المطرودون مرة أخرى إلى مواطن أسلافهم، أو استقروا فى مواقع جديـــدة.

---

(١) (١٤٧٤-١٥٢١) مستكشف إسبانى. أو حاكم لبورتوريكو من قبل التاج الإســـبانى، وقاد أول حملة أوروبية لاكتشاف فلوريدا وهو الذى أطلق عليها الاسم – المترجم.

وعلى سبيل المثال، سنجد أن أداء الزجل **Zajar**، والموشح **Muwashah**، قد انتشر بين شعوب المشرق (لبنان، سوريا، الأردن، فلسطين). ومثل تلك الذخيرة الموسيقية كانت تعتبر مثيرا عاطفيا لاستحضار الماضى الذهبى والعصر الذهبى للأندلس. ويطلق على اليهود السفارديم **Sephardim** أو يهود السفارديم **Sephardic Jews**، من اللفظ سيفارد **Sephard** ويعنى إسبانيا **Spain**، وهم أيضا قاموا بالحفاظ على ذخائر أشعارهم الغنائية فى صيغة قديمة من اللغة الإسبانية تعرف باللادينو **Ladino**، فى مقاطعات **Enclaves** تمتد من إسطنبول وأزمير (تركيا)، حتى تطوان **Tetuan** وطنجة **Tangier** فى شمال إفريقيا، وحتى بونيس أيرس فى الأرجنتين، أمريكا الشمالية. وتلك الذخائر الموسيقية القديمة هى التى اضطلعت بالتقنيات الموسيقية **Musical Techniques** والأساليب **Styles** لأوطانهم الجديدة أو فى المناطق المتعددة التى استقروا فيها. ولما كانت النصوص هى التى بقيت فقط، فقد أعيد تأليف الموسيقى من جديد فى بعض الأحيان. وعلى الرغم من ذلك، فإن الأساليب الغنائية العربية لعرفاء الغناء **Cantors** (المغنون الذين يؤدون التراتيل الدينية) اليهود والسيفارديم، والذين تعود جذورهم إلى الأندلس ما زالت تتردد اليوم فى مجتمعات بعيدة كأمريكا الجنوبية.

القرص المدمج ٤ : ٢١

ابن عمار Abenumar (2:04) يؤديها رامون تامات Ramon Tusat، غناء وجيتار مع تينا تشالسى Tina Chauncy، فيول، وسكوت رايس Scott Reiss، فلوت، وإيقاع. ترجمة إنجليزية بمعرفة رامون تامات ودوايت ف. رنيولدز Dwight F. Reynolds.

من Come La Rosa en la Güerta (مثل الوردة فى الجويرتا) تسجيل من إنتاج رامون تامات بدون تاريخ.

ويعتبر "رامون تاسات "Ramon Tasat" مثالا حيا لتلك الأنواع من الهجرات الموسيقية المتعددة. ولد فى بيونس أيريس لعائلة من أصل يهودى سفارديم هاجرت من الأندلس إلى تركيا ثم إلى جنوب أمريكا. تعلم رامون الأغانى بلغة اللادينو من جدته. وهو الآن عريف غناء نشط قرب واشنطن د.س، حيث يقوم بأداء وتدريس البالاد اللادينو Ladino Ballads أو الرومانسات، والأغانى الدينية. استمع إلى القرص المدمج٤، تراك ٢١، والتسجيل الموجود عليه عبارة عن حوار بين الأمير المسلم ابن عمار والملك خوان الثانى Juan II ملك قشتالة، حيث يتم وصف قصر الحمراء Alhambra الفخم الذى تم بناؤه عام ١٢٧٣، ليكون المقر الصيفى لأمير المسلمين فى غرناطة. ورغم أن هناك الكثير من الأغانى الطقسية Liturgical وشبه الطقسية Para liturgical بلغة اللادينو أو اللغة العبرية مع نصوص لادينو، فإن يهود السفارديم يعتبرون البالادات أيضا من الأغانى السردية Narrative Songs بلغة اللاندينو جزءا من ميراثهم الثقافى الأندلسى. فنجد العازفين: تاسات Tasat علي الجيتار، تينا تشانسى Tina Chancy ، التى تعزف على آلات ذات قوس من العصور الوسطى، ولوت منطقة المتوسط، والرباب rebec، والفييل Vielle ، والكمنجة Kamenja، والفيول، سكوت رايس Scott Reiss، والمتخصص فى آلات الريكوردر، والفلوت والإيقاع وكذا السنطور ذى المطارق Hammered Dulcimer، يستلهمون أعمالهم من عديد من التقاليد المرتبطة، وعلى نحو خاص

بموضوعات علم الجمال، والآلات الموسيقية، وتقنيات الموسيقى الأوروبية الباكرة، وذلك لكى يتوصلوا إلى تفسير موسيقى لبالاد القرن الثالث عشر، الذى لم يعد هناك له أية مدونات موسيقية باقية (انظر دليل الاستماع بانتباه، والتدوين المعدل).

الاستماع بانتباه

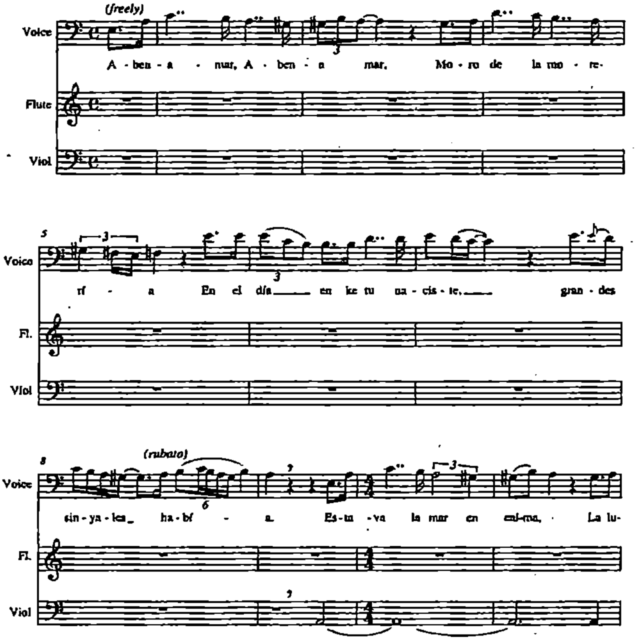
ابن عمار ABenamar

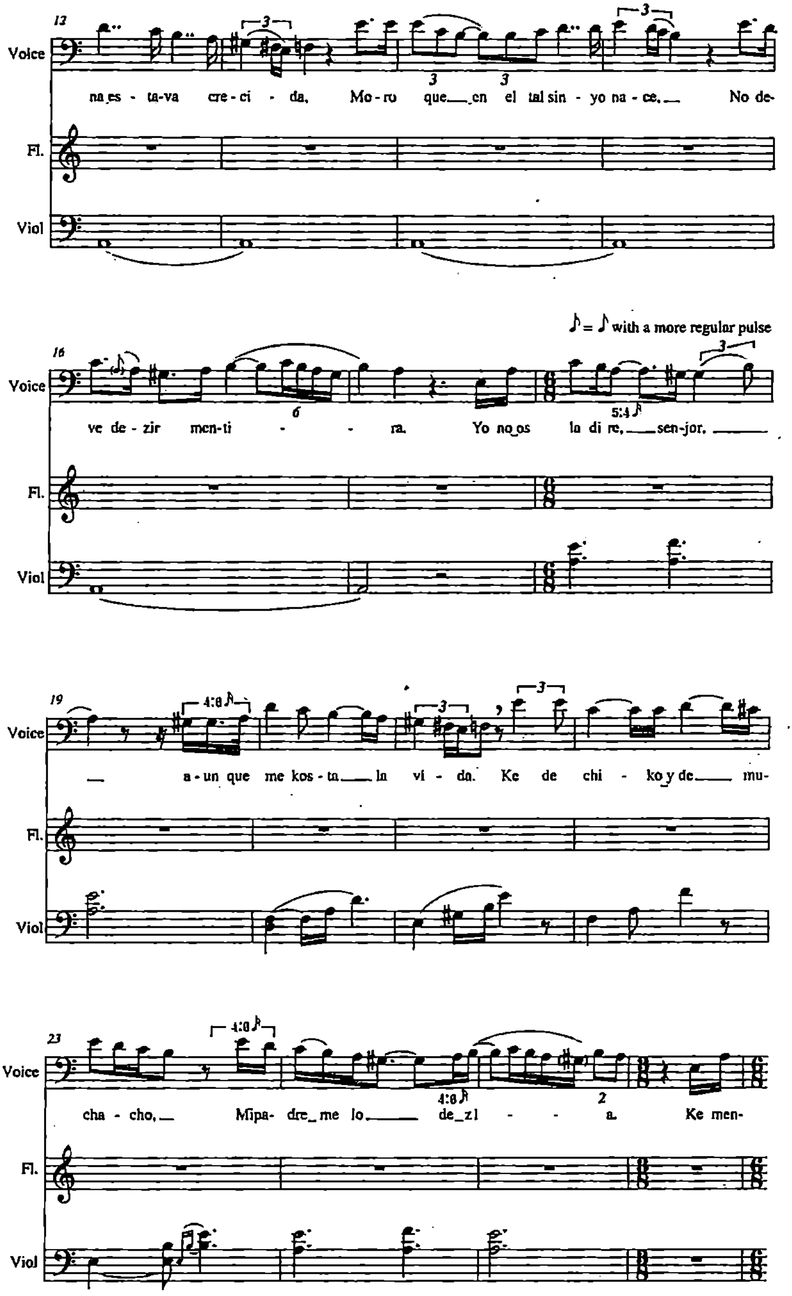
القرص المدمج ٤: ٢١

قراءة العداد	التعليق	النص بلغة اللادينو	الترجمة
0.00	صوت منفرد	ابن عمار، ابن عمار Moto de La Morería EL diá ke ut naciste Grandes Sinyales habia	ابن عمار، ابن عمار مغربى من الحى المغربى فى ذلك اليوم الذى ولدت فيه ظهرت علامات كبرى فى السماء.
0: 20	تدخل الفيول وتعزف لحنا مستمرا فى القرار Drone		

كان البحر هادئا هناك والقمر هلالا وولد المغربى تحت تلك العلامة لا يجب أن تكذب	Estava La mar en calma La luna estava crecida, Moro que en tal sinyo nace, No deve dezir mentira	يستمر لحن القرار ملازما للصوت	0: 21
لن أكذب عليك، سيد، حتى ولو كلفنى ذلك حياتى وعندما كنت طفلا، وشابا قال لى والدى ذلك.	Yo no os la dire senyor Aunque me kosta La vida. Chiko de chko y de muchacho Mi Padre me b deziá	عفقات مزدوجة Double Stops (نوتتان بضربة قوس واحدة) أو تآلفات من ثلاث نوتات تدعيما للحن.	0: 43
أن لا يجب أن أكذب، لأن فى ذلك شرا مستطيرا أسأل إذن أيها الملك العظيم، لأننى سأقول الحقيقة	Ke mentiras no djese; ke era grande villania pregunta, pues el buen rey, ke la verdad te diriá.	الفلوت يشارك	0: 58
أى من القصور تلك التى تنتصب عالية	Qué castillos son aquellar? Atos	الجيتار يشارك	0: 16

ولهـا ومـيض؟ أنـه الهامبرا، سيدى قصر عظيم القيمة.	son y relican! La Alhambra era senyor palasyo de gran valia.		
		تشارك طبل الدومبيك (طبلة من Dumbek الـشرق الأوسـط)، ويجرى عزف نـسخة آلية موقعة من اللحن.	1: 38




Voice
Fl.
Viol
na es - ta-va cre - ci - da, Mo - ro que_ en el tal sin - yo na - ce, No de-
♪ = ♪ with a more regular pulse
ve de - zir men - ti - - ra. Yo no os la di re, sen - jor,
a - un que me kos - ta la vi - da. Ke de chi - ko y de mu-
cha - cho, Mi pa - dre me lo de z i - - a. Ke men-


27
Voice
Fl.
Viol
5:4
ü - ras no di - je - se, Ke er - a gran - de vill - a-
30
nf - a. Pre - gun ta, pues el buen rey, Ke la ver - dad te di - rf-
4:0
34
4:6
Guitar:Am
D
Am
5:4
- a. Que ca - sti - llos son a - quell - os? Altos
37
E7
E13(b9)
E7
son y re - lu - cí - an! La Al - ham bra e - ra, sen - yor, Pa - la-


Voice
Fl.
Viol
Dumbek
Dum.
Am
E7(b9)
♩. = 88
syo_de gran___ va-li - - a.___
Am
G E13(b9) E7 Dø7 E7
Am E7 Am Am E7 Am



التدوين المعدل ١٠– ٨

ابن عمار

مراكش المستقلة

ما زال صدى أماكن وأصوات الأندلس القديمة يتردد مع تأثير الأندلس العربية، عمارة الحمراء الرائعة فى غرناطة، أو أصوات الغناء الحضرى "الفادو **Fado**(١) فى البرتغال أو الفلامنكو فى إسبانيا وهى الآن مصادر

(١) فادو **Fado** تعنى القدر **Fate** فى اللغة البرتغالية. وتدور تلك الأغانى حول حياة البحر والفقدان، وحياة الفقر والعوز، فى جو من النحيب – المترجم.

للجذب السياحى فى شبه الجزيرة الأيبيرية. إن مجرد قضاء تسعين دقيقة فى قارب يعبر بك مضيق جبل طارق ينقلك من أوروبا والأندلس القديمة إلى العالم العربى المعاصر. وقد حصلت مراكش على استقلالها عن فرنسا فى عام ١٩٥٦، ولذا فإن من المستحيل ألا تلاحظ الوجود الفرنسى فى مراكش. فهناك الخبز الفرنسى الممتاز **Baguette** والقهوة الإسبرسو **Espresso** فى الشوارع الكبرى بالمدينة، بل حتى فى المقاهى الصغيرة على امتداد الطرق فى جبال أطلس، حيث تتوقف الحافلات لالتقاط المسافرين. وما زالت الفرنسية تدرس فى المدارس، وكل واحد فى المدينة يتحدث الفرنسية، مع العربية والبربرية جنبا إلى جنب. كما تظهر فى مراكش التأثيرات الثقافية الفرنسية منذ الهيمنة الاستعمارية فى الماضى، ونجد أن فرنسا قد استفادت أيضا من تغلغلها الذى لا ينفصم مع العرب فى شمال إفريقيا. والثقافة المغربية **Maghrebi Culture** واحدة من أهم السمات البارزة فى الثقافة الفرنسية، بدءًا من مطاعم الكسكسى **Couscous** المدهشة فى باريس، حتى الأدب الرفيع المنزلة وأفلام السينما، ومرورا بموسيقى الراى **Rai** فى موسيقى البوب لشمال إفريقيا، التى أصبحت صوتا أساسيا فى تسويق الموسيقى العالمية.

وبسبب قرب مراكش من أوروبا، كانت تلك الدولة أكثر انفتاحا على الغربيين من دول أخرى مثل سوريا فى شرق العالم العربى، أو السعودية العربية فى الخليج وبعد الاستقلال، أصبحت الدولة مصدر جذب للموسيقيين

الذين يمثلون الثقافة المضادة Counter Cultures[١] مثل عازف ساكسفون الجاز أورنيت كولمان Ornette Colman[٢] وفرقة الروللينج ستونز Rolling Stones[٣] الإنجليزية لموسيقى الروك، إلى جانب كتاب مثل بريان جيسون Brian Gyson (Gysin)[٤]، وتيموثى ليرى Timothy leary[٥]، والذين زاروا المغرب وبعضهم اتخذها مقرا (شويلر schuyler 1993). وبعد ذلك بخمسين عاما، يظل انفتاح وجاذبية شمال إفريقيا منطقة جذب للفنانين من الولايات المتحدة وأوروبا من أمثال بيتر جابرييل Peter Gabriel [6] (the

---

(١) الثقافة المضادة مصطلح سوسيولوجى يصف القيم والمعايير السلوكية للمجموعات الثقافية أو الثقافات الفرعية subculture المناوئة للتيارات الثقافية السائدة فى عصر ما، ومن ثم تكون الرومانتيكية والبوهيمية Bohemianism، والهيبيز hippies (١٩٦٠) ثقافات مضادة– المترجم.

(٢) ولد عام ١٨٣، عازف ساكسفون أمريكى (وفيولينا وترمبيت) ومؤلف موسيقى. أحد مبتكرى الجاز الحر Free Jazzi الرئيسيين فى الستينيات – المترجم.

(٣) فرقة موسيقى روك إنجليزية تكونت عام ١٩٦٢ من عازف الجيتار برايان جونز Brian jones والمغنيين فيك جاجر Mic Jagger وإيان ستيوارت Ian Stewart، وعازف الإيقاع تشارلز واتس Charles Watts وآخرين– حققت نجاحا فى أوروبا وأمريكا – وضع اسمها فى قاعة الخالدين Hall of fame (١٩٨٩)– المترجم.

(٤) (١٩١٦– ١٩٨٦) مصور وكاتب وشاعر متعدد المواهب– مخترع ماكينة الأحلام Dream machine (لاستشارة العصب البصرى)– افتتح مطعما (ألف ليلة وليلة فى طنجة، ووضع قصائد حداثية، كما ابتدع أعمالا للخط العربى متأثرة بالخط اليابانى. له رواية نشرت بعد وفاته بعنوان المتحف الأخير The Last Museum– المترجم.

(٥) (١٩٢٠– ١٩٩٦) كاتب وعالم نفسى. من أعلام الحركة المضادة للثقافة Counter Culture– صك مصطلحها الشهير turn on turn in!!– المترجم.

(٦) ولد عام ١٩٥٠ موسيقى متعدد المواهب. مؤسس فرقة "سفر التكوين Genesis الشهيرة عام ١٩٦٧، والتى حققت شهرة أوروبية وعالمية. وضع الموسيقى التصويرية للفيلم المأخوذ عن رواية كازانتزاكيس "آخر إغواء للمسيح The last temptation" – المترجم.

last temptation of christ" آخر إغواء للمسيح")، وستينج sting[١] (وردة الصحراء Desert rose)، وجيمى بيج Jimmy Page[٢]، وروبرت بلانت Robert Plant[3] وأطلق على جولتهما "Unledded" No Quarter[٤] من اسم فرقتهما سابقا ليد زيبلن Led Zeppelin، والتى ضمت فى عروضها موسيقيين شرقيين). ومثل هؤلاء الموسيقيين قد ساعدوا فى تقديم موسيقى شمال إفريقيا، وأشهر الموسيقيين به على الساحة الدولية. وبتفجر مشاريع الموسيقى العالمية مثل تلك فى جميع الأنحاء، فإنها تدعونا إلى التفكير فى مضامين ذلك النوع من التبادل العالمى بين الموسيقيين والمستمعين. ودراسات الحالة Case Studies فى الفصل ٢ تمثل مثالا آخر للتبادل الموسيقى العالمى الذى تزداد تأثيراته على الميدان التجارى للموسيقى الشعبية العالمية.

---

(١) ولد عام ١٩٥١ (جوردون ماثيو توماس سومر Gordon Matheu Thomas Summer). موسيقى وملحن متعدد المواهب وناشط فى مجال حقوق الإنسان وممثل أيضا- حقق انتشارا مهولا فى أوروبا وأمريكا (ظهر فى حفل بالإمارات حضره ١٦٠٠٠٠ متفرج- قام بدور الجندى فى عرض لمؤلف سترافنيسكى Stravinsky الشهير "قصة جندى Soldier's Tale فى لندن عام ١٩٨٨- تلقى أوسمة وجوائز عديدة- المترجم.

(٢) ولد عام ١٩٤٤: عازف جيتار موهوب أحد أعضاء فريق ليد زيبلين Led Zeppelin ١٩٩٠)- المترجم.

(٣) ولد عام ١٩٤٨: مغنى روك - كان أحد أعضاء فريق ليد زيبلين Led Zeppelin، وغنى منفردا أيضا- المترجم.

(٤) يشير مصطلح No Quarter وهو مصطلح حربى يعنى رفض المنتصر لأى تنازلات من المهزوم فى مقابل عفو أو تخفيف حكم، إشارة لخصامهم مع فرقة ليد زيبلين Led Zeppelin - المترجم.

الموسيقى الاحتفالية موسيقى المناسبات الاجتماعية

فى حفل زفاف فى مراكش

لكى نعرض تباينا مع ما ركزنا عليه حتى هذه النقطة فى موسيقى الكونسير والموسيقى الطقسية **Ritual Music** والجماليات **Aesthetics**، والموسيقى فى التاريخ، وبصفتها تاريخا أيضا، والعروض الأدائية للموسيقيين من الذكور- دعنا نتحرى الآن موسيقى المشاركات الاجتماعية **Communal** عند المرأة فى المغرب. فمنذ سنوات عدة، سافرت إلى كازابلانكا **Casablanca** (الدار البيضاء)، فى مراكش لحضور حفل زفاف صديق لى. وقد استهللت تجربتى فى تلك المدينة وحفل الزفاف الذى استغرق عدة أيام، بزيارة للحمامات العمومية.

الحمامات العامة

عندما وصلت فى المساء علمت أن بعض شقيقات العريس كن يخططن للذهاب إلى الحمام العمومى التقليدى لمراسم ما قبل الزواج. ورغم ما كنت أعانيه من إنهاك نفسى وتشويش بسبب أسفارى المتعددة بالطائرة **Jet Lagged** (تقديم وتأخير الساعة البيولوجية)، فلم يكن فى نيتى أن أفوت فرصة زيارة حمام فى كازابلانكا. وقد أيقظتنى الشقيقات فى السادسة صباحا، والجميع قد أعددن مستلزمات الحمام من صابون ومناشف، وفرش، واللوف الخشن **Loofah** الطبيعى من الإسفنج، مع زجاجات الغسول **Lotions** وخلافه. واستقلينا عربة أخذتنا إلى الحى الحديث فى المدينة، وهو

مُنشأ على غرار المدينة الجديدة **Nouvelle City** الفرنسى. ووصلنا إلى منزل متواضع قريب من كازابلانكا ودلفنا إلى فناء محاط بحائط حجرى تتلألأ الرطوبة على جدرانه. وبدأت حمامى بمساعدة السيدات اللائى قدمن لى صابونا وقماشا خشنا. اتخذت مكانى بجوار حوض كبير وانهمكت فى حك جسدى ورش نفسى بالماء، وأنا أنصت إلى المناقشات الدائرة، وكانت تدور فى خليط من اللغة العربية المغربية.

إلا أن رفيقاتى كن فى المراحل الأولى من طقوس الاستجمام. فقد انتقلنا إلى غرفة نجار ذات نافورات وأحواض حجرية، حيث أخذت عاملة تدلك جسدى بقماش خشن. ورغم أن صديقاتى الجدد كن يحككن جلدهن بخشونة مستخدمين الليف الإسفنجى، فإننى كنت أنكمش من خشونة المساج. ولقد كانت التجربة بلا شك تجربة جسدانية **Physical**، إلا أنها ليست لها علاقة بتاتا بما رسمه المصورون الفرنسيون المستشرقون (أو مصورو الفوتوغرافيا فى العصر الاستعمارى) من تلميحات جنسية مثيرة فى تلك الأماكن، بل رأيت فيه ظاهرة تواصل اجتماعى مكثفة. وفى مراكش، كما فى أى مكان بالعالم، تتواصل النساء اجتماعيا معا عندما يكون ذلك فى مقدورهن. فهن يطهون طعامهن معا، ويصطحبن أطفالهن معا، ويهتممن بهم إلى جانب اهتمامهن بأسرهن الكبيرة معا. كما أنهن يغنين معا ويعزفن معا على دف يسمى البندير **Bender** معاز كانت رفيقاتى من كازابلانكا يشغلن وظائف مختلفة أيضا، كمعلمات، ومضيفات طيران، وبائعات فى متاجر. وفى ذلك الصباح، اكتسبت معلومات حول نوع من النشاط الاجتماعى خاص

بنوع الجنوسة **Gender-Specific**، وهو نشاط يبدع الموسيقى، والشعر، ويكون الأداء فيه مقصورا على النساء. وقد ساعدت التجربة أيضا في إعدادى لذلك الدور الخاص الذى ستلعبه النساء، بمن فيهن أنا في حفل الزفاف، الذى قدّ يستمر لعدة أيام قادمة.

احتفال الزفاف

بعد رحلتى إلى الحمام بيومين استيقظت من سنة نوم، سببها اضطراب ساعتى البيولوجية مرة أخرى، على أصوات نسائية تغنى للعروس أغانى مرحة صاخبة يصاحبها دقات من الدفوف، بينما جلست صديقتى العروس، ساكنة، وقد اتكأت بذراعيها على صف من الوسائد، ومدت ساقيها خارجا عن "الكنبة الاستامبولى" **Ottoman**". لقد أصبح جلدها "كقماش لوحة زيتية **Canvas** ترتع فيه الالتواءات والانحناءات من خطوط الحناء **Henna**، وهى صبغة حمراء طبيعية تستخدم لدهان الجلد والشعر من خلال طقوس التجميل الواسعة الانتشار بين نساء الشرق الأوسط وجنوب آسيا (شكل ١٠-٧). ورأيت كثيرا من السيدات الآخريات وقد طلين أياديهن بالحنة أيضا، وقد قامت بوضع الحنة واحدة من السيدات اللاتى كن يصحبننا طوال ثلاثة أيام. وقد ظلت النساء تتناول الشاى بالنعناع طوال اليوم، ويتبادلن الزيارات، ويطلقن أغانى تدور حول الانتقال إلى حياة جديدة **Passage**، وإطراء محاسن العروس وتقدم فى تعدد إيقاعى **Polyrhythmic** مثير على البنادير.



شكل ١٠-٧

حفل الحناء **The Henna Party**

والبندير **Bendir** إحدى تنويعات الدفوف، وهى آلة إيقاعية تنتشر فى جميع أرجاء الشرق الأوسط، والواقع أنها تنتشر فى كل مكان بالعالم الإسلامى. ويمسك ضارب الدف بالآلة بينما اليد الأخرى تسند مع بقاء الأصابع حرة حتى يمكنها أن تؤدى النقرات على جلد الآلة، محدثة "دوم" "وتك" فى تنويع أخاذ للجرس. ورغم أنها آلة رئيسية فى الشرق الأوسط والعالم العربى، فإن طريقة إنشاء وتصنيع البندير المغربى تعكس أيضا

الذوق الجمالى لكل من العالم العربى وإفريقيا. فهناك وتران أو ثلاثة نصف مشدودة **Semitaut**، تمتد عبر قرص البندير من الداخل وتلمس سطح الجلد وتهتز، فتعمل كسيور **Snares** عند دق الآلة. وتعكس تلك السيور فى أذنى (وهى تضاف أيضا إلى طبول مغربية أخرى) تلك البهجة الجمالية الإفريقية للطنين **Buzz**[١] (وهو ما ناقشناه أيضا فى الفصلين ٣،٤). والسيور على البندير تضيف مكونا آخر للجرس (للتلوين الصوتى) فى ضربات الدوم **Dumm** والتاك **Takk** لتلك الطبلة للمغربية ذات الإطار، مثلها فى ذلك مثل حلقات الخشخشة فى آلة الكورا الجامبية **Gambian Kora**[٢] (نايت **Knight 1984**)، أو أغطية الزجاجات والأصداف، على محيط المرنان **Resonator** لآلة المبيرا **Mbira**[٣] فى زيمبابوى.

---

(١) وذلك لارتباطها فى بعض العقائد الدينية (كالشونا **Shona**) باستحضار أرواح الأسلاف – المترجم

(٢) نوع من اللوت الشعبى له ٢١ وترا، ويسمى أحيانا "هارب–لوت" والجسم مصنع من ثمرة القرع المعروف بالكالاباش **Calabash**، ويؤخذ نصفها ويجفف، حيث يتم شد جلد البقر عليه، ليكون صندوقا للصوت، وتمتد الأوتار فوق قنطرة (اليد اليسرى تعزف ١١ وترا واليمنى ١٠ أوتار)– ويعرف عازف الكورا باسم الحالى **Jali** (مثل الشاعر الجوال **Bard**)– ويتم العزف بالنبر فى أنماط إيقاعية متعددة– المترجم.

(٣) آلة شعبية منتشرة فى إفريقيا عبارة عن لوح خشبى له مفاتيح معدنية (٢٢–٢٨) يثبت داخل وعاء خشبى أسطوانى يعمل كمرنان **Resonator**، ويثبت على محيط الوعاء أغطية زجاجات أو أصداف لإحداث صوت طنينى **buzz** يقال إنه يجتذب أرواح الأسلاف– يعزفها الناس فى زيمبابوى منذ آلاف السنين– المترجم.

والعزف على الدفوف هو الأصل عند النساء فى المغرب، وفى جميع أرجاء مناطق كثيرة من الشرق الأوسط، بل حتى فى كثير من أقاليم جنوب ووسط، ومثلما كان البيانو من قبل يعتبر آلة حريمى **Ladies Instrument** فى الغرب، فإن الدف **Frame Drum**، من الناحية التاريخية كان الآلة الموسيقية الوحيدة التى سمح بها للمرأة فى العالم العربى. ولما كان تعلم الإيقاع مرتبطا بالاعتقاد بأن فيه شفاء من الأمراض، وقدرات روحيه، واحتفالية، كما ارتبط بالأجواء والطقوس الاحتفالية، فقد أصبح ضرب الدف شيئا طبيعيا مثل تعلم الغناء، حيث إن الأغانى تدفع تلك السياقات الاجتماعية قدما.

وتقول فيرونيكا دبليدى **Veronica Doublady**[1]، والتى عاشت بين نساء موسيقيات من الأفغان، إنه حتى فى وجه الحظر المفروض والخطر، أو ربما بسببهم، فإن ضرب الدفوف والطبول التى تصاحب الغناء والموسيقى، والرقص فى حفلات الزواج يصل بالحرارة إلى ذروتها (**Por Jush**) بحيث تعمل على استكمال الزواج (دخول العريس بالعروس **Consummation**) (١٩٩٩: ١١٧) وهناك سمة أخرى فى حفلات الزفاف العربية تضيف جو الإثارة والطقوس، وهى الزفة **Zaffa**، وهى موكب موسيقى يرقص فيه العروسان فى مكان عام.

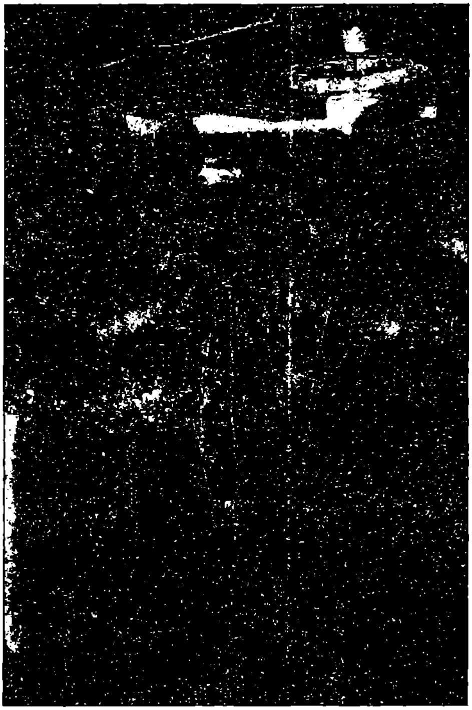
---

(١) ذهبت إلى أفغانستان بصحبة زوجها بيلى **John Baily** (موسيقولوجى من جامعة لندن أجرى بحوثه الموسيقية فى كابول بين عامى ١٩٧٣- ١٩٧٥) وقد تعلمت أغانى وقامت بتسجيلات- المترجم.

موكب الزفة Zaffa

القرص المدمج ٤:٢٢

موكب زفة فى الدار البيــضاء Casablanca لإحدى حفــلات الزفـــاف. (٣٩: ١). تــسجيل ميدانى لآن رازموسين Anne Rasmussen. الدار البيــضاء- مراكش. يونيه ١٩٩٧.



شكل ١٠-٨

الراقصات فى حقل زفاف فى الدار البيضاء

كانت الزفة محاطة بجو من الأبهة والفخامة فى حفل زفاف صـــديقتى. وصل العروسان بسيارة إلى القاعة التى تم استئجارها، وقد امتلأت بالمدعوين، ونزلا من السيارة فى رشاقة حيث رافقهما على السلم دوى الأبواق وضربات البنادير. وقد اصطففنا جميعا وسرنا مع العروسين وحولنا الموســيقيون فـــى موكب ملكى، الذى تكرر عدة مرات فى ذلك المساء حتى شـــروق الـــشمس. وفى كل موكب كانت العروس، وأحيانا العريس، يغيران ملابسهما، مع تكرار الإعلان عن الموكب بعزف لافت من الفرقة التى تحيى الحفل.

أحيت الحفل ثلاث فرق تناوبت تسليتنا حتى الثامنة صـــباحا تقريبـــا. والفرقة الأولى كانت من الرجال وقد جلسوا على المسرح وعزفوا موســـيقى مصرية، وموسيقى أخرى كانت عبارة عن "بوب مدينية **Urban Pop**" مـــن شمال إفريقيا، وهى موسيقى قد تسمعها من الراديو. أما الفرقة الثانية فضمت أربع نساء من البربر، حيث قدمن أغنيات ورقصات فى أسلوب تنفـــرد بـــه منطقة جبال أطلس مع مصاحبة من البنادير والربابة (شكل ١٠-٨). وكـــان الرجال الذين يدقون البنادير ويعزفون على الربابات فى بداية الأمسية، جزءا أيضا من الفرقة الثالثة التى أحيت موكب الزفة بالدق على الدفوف الضخمة، ويطلق عليها المزاهر **Mazhars** مع عزف ترومبينات طويلة مستقيمة (دون صمامات) يقال لها نفير **Nafirs**، وهى غير معتادة فى العالم العربى، حيـــث تكون آلات النفخ النحاسية من أى نوع نادرة (انظر شـــكل ١٠-٩). وكمـــا سمعت فى التسجيل على الأسطوانة المدمجة ٤، تراك"، فإن كل من النفيـــر

والمزهر يؤديان نمطا متكررا فى القرار Ostinato (انظر دليل الاستماع بانتباه). وفى سياق الأداء، يتحرك التركيز على الأنماط المتشافهة Overlapping Patterns – والتى تنتظم فى وحدات من ٦ ضربات– من مجموعتين من ثلاثة (١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦) واحد اثنين ثلاثة أربعة خمسة ستة) إلى ثلاث مجموعات من اثنتين (١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦) واحد اثنين ثلاثة أربعة خمسة ستة) وطوال الليل وبينما تعزف تلك الموسيقى، يقوم المدعوون بالتصفيق أيضا فى أنماط تتردد بين إيقاع ثنائى النقرات (مجموعتان من ثلاث)، وإيقاع ثلاثى النقرات (ثلاث مجموعات من اثنين). وتلك السمة من الميزان الإيقاعى المتعدد Polymeter، تمت مناقشتها تفصيليا فى الفصل ٣، مثل السيور المشددة على البندير، وتلك السمة فى الموسيقى المغربية العربية من الواضح أصولها الإفريقية.

وبوجه عام، فإن الطرق التى تستخدم بها الموسيقى لتوضيح Articulate، وتحرى Explore، بل وتعليم Teach الموضوعات المتعلقة بالهوية، وغالبا ما تكون بمثابة السمة الآسرة Fascinating Aspect فى بحوث الموسيقولوجيا الإثنية (انظر نموذج الثقافة –الموسيقى الفصل ١). وبتقديم كل من فرقة بوب، التى عزفت ألحانا مختارة لأشهر الأغانى فى استعراض ناجح باللغة العربية، على آلات كهربية شملت "كى بوردات Keyboards"، وفيولا كهربية، وجيتار كهربى، وترومبييت، مع

مجموعة طبول، وفرق بربرية، عزفت هى الأخرى موسيقى شعبية تقليدية على آلات شعبية تعتمد على تجهيزات صوتية **Acoustic Folk Instruments**، كانت عائلة العريس على ما يبدو تقدم إفادة حول ثراء الثقافة المغربية وتعدد هوياتها: مدينية حضرية **Urban** ، وريفية **Rural**، عربية وبربرية معا.



شكل ١٠-٩

موكب الزفة فى حفل زفاف بالدار البيضاء. مع ترومبيت النفير فى الخلفية والمزاهر **Mazhars** فى أمامية الصورة.

موكب الزفة فى حفل زفاف بالدار البيضاء

القرص المدمج ٤: ٢٢

قراءة العداد	التعليق
0: 07	زغاريد Zagareet (نداءات فى الطبقات العالية للصوت النسائى High Pitched فى إثارة) (١).
0:12	ضربات إيقاعية من البنادير.
0: 15	تدخل أصوات النفير، وهى ترومبيت طويلة وتؤدى نمطا متكررا Ostinato على نغمة واحدة، مع استمرار الضربات الإيقاعية.
0 : 55	أصوات عازفى النفير مسموعة فى الخلفية. (وهنا يكون إيقاع الموسيقى ثلاثيا 3-beat feel).
1: 19	تستمر النداءات المتكررة Ostinato من النفير مع الإيقاع.

وأحيانا ما يغلف الرقص مع الموسيقى شعورا بالهوية،'من نحن **Who we are**؟، وغالبا ما يكون ذلك شعورا ذا طاقة هائلة. وحفلات الزفاف فى أى سياق هى تلاقيات نشطة لأداءات ثقافية متباينة لأناس من مختلف

(١) الزغردة **Trill** فى الموسيقى الآلية: نوع من الحليات الموسيقية يرمز لها فى التدوين بالرمز ~~ .**TR** فوق النوتة، وتسمى أيضا **Shake** (ارتعاشة)، وهى عبارة عن تردد سريع بين نوتتين متجاورتين. وفى الغناء يقال لها تريللو **Trello**، وتكون ترددا سريعا لنوتة بسرعة متزايدة– المترجم.

الأجيال، والمناطق، وفى بعض الأحيان من أعراق وديانات مختلفة، حيث يفصح الجميع، من خلال تقاليد متوارثة وفعالة **Enacted**، عن إبداعاتهم: أدعية وابتهالات، وقصائد، فنون طهى، وأزياء، وبالطبع موسيقى ورقص- وإن ذلك لهو الإجابة المثالية عن"من هم؟ "**Who they are**" (السؤال الملح لكل أمة).

تقاليد حفلات الزفاف فى العالم العربى بمنطقة شرقى المتوسط **The Levant**

من المؤكد أن الرقص سمة مهمة للاحتفالات فى جميع أنحاء العالم، إلا أنه فى أوساط العائلات العربية، يكون الغناء والشعر أيضا نشاطا اجتماعيا وتعبيرا ملزما عن الفرح. ورغم الملابس البيضاء والتورتات متعددة الطوابق، التى يعلوها عروستان من البلاستيك تمثلان العروس والعريس (وهى ممارسات زفاف مستوحاة من الغرب)، فإن تقاليد الزفة أو السياقات الأدائية والبرامج التى يشارك فيها الرجال والنساء (وهى سياقات يلعب فيها النوع من ذكر وأنثى (الجنوسة) دورا مهما **Gender Specific**)، سواء فى البيئات المدينية للعالم العربى أو بين الشتات العربى.

وفى مدينة ديربورن **Dearborn** بولاية ميتشجان، حيث نجد أكبر جالية عربية خارج العالم العربى، تتصايح النساء من فلسطين ولبنان فى أصوات حادة عالية (مسرسعة **High- Pitched**) ذات طابع انفعالى، وتلقى الأشعار المرتجلة للعروس والعريس، أو لأسرهم وأصدقائهم، وذلك فى أى

مناسبة يكون فيها ضيافة يحيطها جو احتفالى (رازموسين **Rasmussen** **1997**). وتلك القصائد الصغيرة، التى يؤدى نصفها غناء ونصفها صياح ..!، وغالبا ما تقاطعها الزغاريد بصفة عامة، تلك الصيحات المرتعشة، التى تعلن عن جو من الإثارة والتقاليد التى ظلت محفوظة فى المجتمعات العربية الأمريكية حتى اليوم، وهى تتسق مع الممارسات الموجودة فى الوطن الأم، بل إنه فى الواقع قد تكون تقاليد الزفاف مثل تلك أكثر نشاطا فى الشتات العربى عنها فى الأوطان الأصلية. وقد روت لى خديجة الفيومى **Khadija Fayoumi**، وهى أم زوجة ابن عمى، سيدة عجوز من رفح **Raffa**، وهى مدينة على الطرف الشرقى من قطاع غزة فى فلسطين، عن دورها فى حفلات الزفاف الفلسطينية. وقد شرحت لى كيف أنه قبل الانتفاضة فى مواجهة الاحتلال الإسرائيلى وقبل فرض حظر التجول، والإجراءات الأمنية، وقبل تفشى البطالة، مما قلل كثيرا من حفلات الزواج وجعلها اليوم أقل تبذيرا وغلوا بكثير..- عندما كانت الاحتفالات لا تزال على وفرتها، اعتادت النسوة من الجيران أن يطلبنها لحفلات الزفاف. وليس لأنها كانت مغنية عظيمة، (وقد صرحت بذلك فى تواضع)، بل لأنها كانت تعرف كل الأغانى! ففى إحدى الأمسيات، كانت تغنى الأغنية تلو الأخرى بين أفراد أسرتنا، وهى تضرب بيديها موقعة على قعر دلو من البلاستيك، فكانت تضفى لمسات من ذلك المذاق الخاص بالمرأة الفلسطينية، وهى تمارس الموسيقى فى جو بيتى تحيطه الألفة، فى أسلوب وبوسم **brand** خاص بها (اتصال شخصى ١٩٩٣، ٢٠٠٠).

القرص المدمج ٤:٢٣

القرص المدمج ٤:٢٢

الفنــــون "اســــتهلال النــــشوة **Initiation of Ecstasy"** **(2:08)**– تؤديها فرقة الفنــون **EL-Funoun** مــن موســيقى الزغاريد **Zaghareed Music**– الأراضى الفلسطينية المقدســة **Sounds True STA M 109D.** **1999.**

فلتستمع إلى فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية، وتعرف أيضا باسم الفنون **El-Funoun** من الأراضى الفلسطينية (القرص المدمج ٤– تراك ٢٣). وفى ذلك الأداء الشعبى فى ثوب حديث، نسمع لأول مرة تلك الصيحات الشاعرية العالية "المسرسعة **High Pitched** وهى تدعو بالمباركة للعريس، الذى قــد يشار إليه بأنه "القمر" (انظر دليل الاستماع بانتباه). وعند ظهــور العــريس ترتفع الزغاريد فى تجاوب من النساء لدى دخول الموكــب، ثــم تــضرب الدفوف، ليرتفع من بينها صوت رجالى (فى مقاطع صوتية غير مفهومــة) يغنى "أوف **Ooof** أوف يا با ى" فى أسلوب موقع، ويتشافه معه صوت آخر قرب نهايته. ويتبع ذلك مقدمة منفردة على آلــة المجــوز **Mijwiz**، وهــى مزمار بلدى ذو ريشة مفــردة **Single Reed** (مــزدوج الأنابيــب) يــشبه الكلارينيت، ويعتبر سمة فى مناطق شرق المتوسط **Levant** (سوريا، لبنان، الأردن، وفلسطين). ويتوقف المجوز ليبدأ الناى والبزق والقانون فى عــزف موسيقى تجاوبية **Call and Response** وتبدأ الأغنية، ليبدأ حيث يغنى رجل بداية كل بيت من الشعر، بينما تكمل مجموعة من النساء ذلك البيت. والمادة الموسيقية، مع الصيغة الشعرية، والأسلوب الغنائى، تقتــرب مــن النمــاذج

الفولكلورية، ولغة الشعر عادة ما تكون مجازية **Metaphoric** ثرية مثل أى قصيدة شعر كلاسيكية. والموضوعات الشائعة فى الشعر الغنائى التى يتم تداولها فى مثل ذلك السياق هى: رجل (أو امرأة) هجرته حبيبته، أو أصدقاء هجروا ذويهم، وفى كلتا الحالتين دونما وداع، ومن الصور الشهيرة، الشعر المنساب فوق الأكتاف، والعيون الباكية، والليالى المؤرقة، والحبيب الذى هجرته حبيبته وتركته مع صورها. ثم يستمر المغنى مرورا على مناظر من الحياة فى القرية واحتفالات الزفاف. وعند فرقة الفنون، يكون العرض المسرحى للثقافة التعبيرية الشعبية، بما فيها الشعر، والموسيقى، والطقوس، والرقص، جزءا من رسالتهم القومية وهى إحياء الفولكلور المحلى كصيغة للهوية الفلسطينية (الفنون **El-Funoun 1999**).

الاستماع بانتباه

القرص المدمج ٤: ٢٣

قراءة العداد	التعليق	النص (مترجم عن الإنجليزية)
0.00	صوت نسائى منفرد	آى Aay ياى YaY ياى YaY يا رب خللى بايا (أبوه) واعطى اعطى العالى آى ياى ياى وشوفت القمر فى داره

			آى ياى ياى يا رب كتر ماله
0: 21	زغاريد من النساء فقرات	مقاطع لفظية	أووف أووف أووف
0:25	غنائية منفردة للرجال.	Vocable بلا معنى	Oooh oooof ooof ya bay يا باى
0: 36	فقرات غنائية منفردةعلى المجوز Mijwiz		
0: 56	تدخل مجموعة مكونة من ناى، وبزق، وقانون		
1: 18	صوت رجالى منفرد مع كورس نسائى يؤدى النصف الثانى من كل بيت كاستجابة. والاستجابة هنا تحتها خط.		يا بو الشعور المرخية فوج الهدوم من يوم فراجك آنى ما شوفت النوم(١) من يوم ما هجرتونى تبكى عيونى على الفرجة جاننتونى والخد....الـــ آه

(١) هناك خطأ فى كتابة الأصل Mashut- L-Hdûm– المترجم.

(the day you left me, you made me crazy, and your beautiful checks are like buoys (bobbing obout) [1]			
دى بييه هو هو ييه ويللا يا باى	مقاطع لفظية vocables بلا معنى	فاصل آلى	1: 38
We yeh heh ho yeh willa ya bye		Non غناء غير موقع Metrical فى أسلوب ارتجالى	1: 49
(الكلمات التى تحتها خط يغنيها كورس من النساء).			

الشعر والقيم الجوهرية فى ثقافة البدو

سنجد أن الشعر، سواء بين النساء، أو الرجال أو فى خليط منهما، مثل تلك الصيغ الشعرية الغنائية التى قامت فرقة "الفنون **El-Funoun**" بتجهيزها، يكون بمثابة وسيط للتعبير عن مشاعر حميمية مثل الحب، والرغبة، أو الحياء (وقد يكون الخزى **Shame**)، إضافة إلى قضايا مثل الاحتجاج **Protest**، الإحباط **Frustration**، أو التحرر، وذلك بطرق ملائمة ثقافيا. وغلبة الشعر والغناء أظهر لنا وضع اللغة الرئيسى فى الثقافة العربية (انظر أعمال لراسى **Racy 2002**، كاتون **Caton 1990**) أبو لغد **Abu-Lughod**

---

(١) **ala - Firga Jan- antuni w-t khad-j ahh** (غير واضح فى الأصل والخطأ فى نقل الأحرف العربية التنقحر **Transliteration**)– المترجم

1986). والشعر الذى كان يلقيه الشعراء أو يغنونه لقرون فى الجزيرة العربية قبل الإسلام، وقد أبدعوا ميراثا شعريا، أصبح مع القرآن ينبوعا للحضارات العربية الإسلامية الجديدة (سيللز 7 :sells 1999). إلا أن الشعر ليس مجرد سمة قديمة Archaic Aspect للثقافة العربية، لا تهم سوى المؤرخين واللغويين، إنه جزء فى منتهى الأهمية فى الثقافة المعاصرة. وعلى سبيل المثال نجد شعر أدونيس Adonis (على أحمد سعيد آسبر Asbar)، والذى تنشره جميع الصحف ويسمع من الراديو والتليفزيون، قد أصبح ذائعا فى جميع أنحاء العالم العربى[١]. ولا يزال الشعر مرتبطا بسياق الكثير من الصراعات السياسية (كاتون Caton 1990). وفى يناير ٢٠٠٤ ذكرت ستاسى جيلبرت من إربيل فى شمال العراق، ".. حذرنى شيخ إحدى القبائل فى كركوك بأننى إذا لم أحضر لأفراده بطاطين قبل حلول الشتاء والصقيع، بأنه سيهجونى بقصيدة من الشعر، وإذا استطعت أن أحصل لهم على بطاطين فسيلقى قصيدة رائعة فى تكريمى (ستاسى جيلبرت Stacy Gilbert -2004)". والقدرة على استلهام الشعر وارتجاله فوريا "على الطاير On The Fly" كانت جزءا من التراث التاريخى العربى لقرون، وهى خاصية تظهر فى ثقافات أخرى أيضا. والآن نوجه اهتمامنا إلى واحدة من آخر الآثار الشعبية الباقية للشعر الملحمى، وهى سيرة بنى هلال Sirat Bani Hilal، وهى ملحمة تجسد بعض القيم الأساسية والأمثال Parables فى الحياة الأصلية للبدو العرب، والتى أشار إليها أ.ج. راسى A. J. Racy[٢] بمصطلح

(١) (ولد عام ١٩٣٠)- رشح لجائزة نوبل فى الأعوام ٢٠٠٥، ٦، ٧، ٨- المترجم.

(٢) ولد فى لبنان (انظر شكل ١٠-٢) أستاذ الموسيقى الإثنية فى جامعة كاليفورنيا- مؤلف موسيقى أيضا. من كتبه The Culture and Artistry of Tarab, Music Making in The Arab World. يجيد العزف على آلات عديدة- المترجم.

"روح البدوى **The Bedouin Ethos**". والقبائل الرحل فى الصحراء تسمى البدو **Bedouins** وهم جماعات تأقلمت على حياة الصحراء الخشنة يتنقلون بين المراعى والقفار بحثا عن مصادر المياه. وتلك كانت ثقافة البدو الرحل فى شبه الجزيرة العربية قبل وخلال فترة فجر الإسلام، وقد ذكر القرآن حياة هؤلاء الناس اليومية وعاداتهم الاجتماعية. ورغم أن الناس فى العالم العربى الحديث لا يتبعون أسلافهم م القبائل البدوية، فإن روح الحياة البدوية أو الخصائص المميزة لها، والتى ما زالت الأغانى، والرقصات، والأشعار، والحكايات، وكل النتاج الفنى، ما زالت هى المفتاح الرئيسى للهوية الجماعية للعرب **Arab Collective Identity**، سواء فى العالم العربى أو الشتات. وفكرة البداوة نفسها ذات جاذبية خاصة ترجع فى جزء منها للقيم البدوية الرئيسية والدساتير الأخلاقية، التى تضم فيما بينها الشجاعة فى القتال، وحماية الضعيف، وإكرام الضيف، والإحسان إلى الفقراء، والولاء للقبيلة، والإخلاص (راسى **Racy 1996**، وأيضا إيكلمان **Eickelman 1989**، وباتاى **Patai 1938**).

سيرة بنى هلال

تعتبر سيرة بنى هلال واحدة من أقدم الملاحم التقليدية على مستوى العالم وقد ظلت باقية حتى اليوم ويتم عرضها باستمرار (رينولدز **Reyonlds 1990**). وقد لفتت الأنظار بين الباحثين والكتاب سواء فى الماضى أو الحاضر(١) بمن فيهم المؤرخ العربى والعالم الاجتماعى ابن خلدون فى القرن

---

(١) قام الشاعر عبد الرحمن الأبنودى بمجهودات ضخمة فى ذلك الصدد – المترجم.

الرابع عشر، والمستشرق الإنجليزى إدوارد لين Edward Lane فى القرن التاسع عشر. والمخطط الكروكى التالى والمقتطف الأدائى الذى ستسمعه على القرص المدمج ٤-تراك ٢٤، مأخوذ من بحوث وتسجيلات ميدانية لدوايت رينولدز Dwight Reynolds[١] وهو باحث فولكلورى وموسيقولوجى إثنى ومتخصص فى الأدب العربى واللغة العربية.

القرص المدمج ٣: ٤٤

سيرة بنى هلال: مقتطف (٣: ٤٤). أداء الشيخ طه. تسجيل ميدانى، وترجمة مع تنقحر Tranliteration[٢] لدوايت رينولدز Dwight Reynolds- الباكاتوش- كفر الشيخ- مصر ١-٢ يونيه، ١٩٨٧.

وفى تلك الملحمة الشعبية، يتلو راوى – شاعر الحكاية ويغنى أشعارا مقفاة أيضا وهو يصطحب ربابته، والربابة هنا كما أسلفنا ذات وترين. وتروى الملحمة مغامرات قبائل بنى هلال أو بنى سالم البدوية، عندما هاجروا فى القرن التاسع، من بلادهم الأصلية فى الجزيرة العربية إلى الجزائر وتونس فى شمال أفريقيا. وقد واجهت تلك القبائل هزيمتها النهائية

---

(١) د. دوايت رينولدز Dr. Dwight Reynolds- أستاذ الدراسات الدينية والفولكلور- جامعة بنسلفانيا... خبير فى الدراسات الفولكلورية العربية وله مؤلفات عديدة- المترجم.

(٢) التنقحر: نقل حروف لغة إلى حروف أخرى، يكتب لغة بحرف لغة أخرى- المترجم.

على أيدى الموحدين المغاربة فى القرن الثانى عشر وتشتتت فـــى صـــحراء شمال إفريقيا.

وسلسلة الأحداث، التى تقع فى أجواء تتسم بالألفة والحميمية، إلا أنها تتميز بالمرونة والتلقائية، تقص ما جرى لأربع شخصيات نموذجية **Proto Typical** فى الفولكلور العربى:

* أبو زيد، بطل الملحمة، يمتلك سحرا خارقا، ويتميز بالذكاء وســرعة البديهة، ويفوق كثيرا قبائل الأعداء، التى صادفتها بنو هــلال فـــى هجرتها عبر بلاد العرب، دهاء وسعة حيلة.

* دياب، فارس مخيف وأبرع من يستخدم سيفه فى القبيلة.

* السلطان حسن، حكيم القبيلة، رجل رصين متفقه فـــى أمــور الــشريعة، وإدارة دفة شئون القبائل، إلا أنه كثيرا ما لا يأتى مجهوده بالثمار المرجوة

* الجازية، أجمل نساء العالم، عرفت بشجاعتها وقوتها. وتشارك فـــى القتال كفارسة لا يشق لها غبار وسط الرجال وتتفوق على خصومها.

وقفت تلك الشخصيات فى مواجهة حاكم تونس البربرى الزناتى خليفة، وهو عدو لدود ميئوس منه ولابد من القضاء عليــه بــأى ثمــن (رينولــدز ١٩٩٣: ٨). وفى النسخ الموجودة للملحمة، تتوالى القصص المثيرة واحــدة تلو الأخرى. وتلقى تلك الملحمة اهتماما منا للطريقــة التـــى تتــوالى بهـــا الأحداث. فشاعر الربابة يمكنه أن يرتجل شعره الغنائى فى التـــو ويؤديـــه (مع فقرات يؤديها كلاما مرسلا) فى أسلوب مقفى **Rhymed** لعدة ســاعات

متواصلة قد تمتد الليل بطوله. والأغنية الملحمية **Epic Song** وأمثال شاعر الربابة هذا نجدها فى مناطق كثيرة من العالم، وقد أطلق على الأساليب الشفهية المتبعة فى التدريب والأداء الذى يستخدمه هؤلاء الناس مصطلح "الشعر الشفهى الارتجالى **Formulaic Composition**"(١)

نظرية الارتجال الفورى فى الشعر Theory Formulaic Compostion

طور تلك النظرية "الارتجال الفورى للشعر **Formulaic Composition**" ميلمان بارى**Milman Passy**(٢)، أستاذ الكلاسيكيات فى جامعة هارفارد (بمساعدة ألبرت لورد **Albert lord**(٣)، وتعتمد على البحوث الميدانية الرائدة التى قاما بها عام ١٩٣٢ بين الشعراء المغنين فى بوجوسلافيا، حيث كان أداء الملاحم لا يزال تقاليد حية. وقد خرج هذان

---

(١) نشأت نظرية التأليف الشفهى الارتجالى **Oral Formulaic Composition**. من خلال الدراسات الأكاديمية للشعر الملحمى **Epic Poetry**، وتطورت فى الربع الثانى من القرن العشرين، وهى تبحث فى قضيتين لهما ارتباط مع بعضهما البعض. (١) الآلية التى يستطيع بها الشعراء الفطريون **Oral Poets** ارتجال الشعر، (٢) خصائص ذلك النوع من الشعراء- المترجم.

(٢) (١٩٠٢- ١٩٣٥) مؤسس نظام الفولكلور الشفهى **Oral tradition**. درس فى جامعة كاليفورنيا وحصل على الدكتوراه من السوربون، وكانت الدكتوراه حول التعبير فى الملاحم الهومرية، وأثبت أنها ذات أنماط إيقاعية ثابتة أو صيغ **Formulae** تم تطويعها للتعبير عن فكرة معينة فى نفس الظروف الإيقاعية **Mertical Conditions**. عمل كأستاذ فى هارفارد. توفى فى ريعان شبابه إثر حادث إطلاق نار تركت بموته أثرًا كبيرًا فى ذلك الاتجاه ــ المترجم.

(٣) (١٩١٢ - ١٩٩١) أستاذ الأدب المقارن فى هارفارد. أكمل بحوث الراحل بارى وقام بتطويرها وتطبيقها ــ المترجم.

العالمان الجسوران بفكرة الأداء الملحمى Epic Performance، الذى يلفت النظر إلى طوله وإلى صيغته كشعر غنائى مقفى Rhymed Verse ، أنه ليس عملاً من إبداع شخص بعينه. ونادى الرجلان وقد كانت تلك فكرة ثورية فى حفل الدراسات الأكاديمية فى الثلاثينيات، إذ ألقت هيبة واحترام الكلمة المكتوبة Literacy بأى اعتبار للفولكلور- والذى ينتقل بالتعلم ويستمر شفاهة من خلال الذاكرة والأداء – إلى الظل. وقد تم اختيار نظريات لارى فيما بعد وتشذيبها بمعرفة زميله ألبرت لورد Albert Lord. الذى نشر دراسة بعنوان "مغنى الحكايات The Singer of Tales" اعتبرت علامة طريق (١٩٦٠). وتساعد نظرية التأليف الارتجالى على فهمنا للشعر الملحمى اليونانى للإلياذة Iliad والأوديسة Odyssey وهى مفيدة لفهم الأساليب الذى يعمل بها كثير من الموسيقيين المعاصرين، مثل فنانى البلوز Blues والراب Rap؛ أيضًا.

وقد عاش دوايت رينولدز Dwight Reynolds بين أربع عشرة عائلة من الشعراء المغنين فى قرية البكاتوشى Bakatush ـ 1989) Al، 1991، 1995، 1996) حيث اختبر نظرية التأليف الارتجالى. وخلال عمله الميدانى استطاع أن يتأكد من أن الشعراء يبدعون شفاهة، من نصوص محفوظة Memorized Texts، "ويمكنهم تداول مخزون ضخم من العبارات التقليدية، وأنصاف أبيات شعرية، وقصائد كاملة، ويعيدون حكاية القصص فى كل أداء مستخدمين بلاغة وأسلوب الشعر الملحمى.." (١٩٩٦: ١٠٩). وقد تأكدت

فروضه خلال سهرة **Sahra**، أى الأمسية التى تجمع فيها الرجال للاستماع إلى الملحمة:

"... فى تلك الليلة، فى لحظة إلهام، سألت الشيخ طه إن كان فى إمكانه أن يعيد غناء المقطع الذى سمعناه توا، ويا حبذا لو يفعل ذلك بقافية مختلفة. ورمقنى شذرا ... نظرة معلم إلى تلميذ يرى فيه نضوجا مبكرًا **Precocious** وقال: أى قافية تريد؟. وكنا قد سمعنا المقطع توًا بقافية على حرف (ر **r ar**)، ولذا فقد نقبت فى ذهنى عن قافية تكون مختلفة تماما، إلا أنى كنت أعرف أنها قافية قياسية **Standard**. ما رأيك فى ميم **Mim** (أى حرف متحرك ومع آخر حرف م **m**). ووضع الشيخ طه سيجارته جانبا، والتقط الربابة ثم سألنى "من أى نقطة؟"... " قلت له ".. فى اللحظة التى يجد فيها أبو زيد الحصان فى الصحراء.." ... ودون أى تحضير، وبمنتهى السهولة، غنى الشيخ طه المقطع مرة أخرى على القافية الجديدة. وكنت منتشيا... ولقد كان ذلك برهانا على الطلاقة التامة (الانسياب **Fluidity**) للعملية التقليدية للتأليف، والمهارة الفائقة **Virtuosity** للفنان المؤدى نفسه "رينولدز **Reyndds" (1996: 7-1-8**).

فلنستمع مرة أخرى إلى القرص المدمج ٤، ترلك ٢٤، وهو مقتطف يستغرق ثلاث دقائق والنصف من تسجيلات رينولدز الميدانية، والتى استهلها الشاعر الشيخ طه بتكريم الشيوخ: رزق، سرحان، زيان، وغانم، والذين كانوا آباء الشخصيات الرئيسية فى الملحمة (انظر دليل الاستماع بانتباه). لاحظ أ قافية الختام فى الأداء المسجل هى "إهه **IH**". وقد استغرق أداؤه

لحوالى ثلاث عشر ألف بيت حوالى أربع وخمسين ساعة!. وفى الأداء يكون البيت الشعرى الذى يتم غناؤه لصيقا بمصاحبة الربابة. وتقوم الربابة بتوكيد (دعم) الحن المغنـــى بـــصفة مـــستمرة، كمـــا تـــوفر فواصـــل تجاوبيـــة **Responsorial Interludes** بين كل عبارة والنص. وكل نص عبارة عـــن نصف بيت من بيت كامل فى القصيدة الملحمية. وســـتلاحظ أن اللحـــن ذو نطاق صغير ــ إلا أن لحن كل من الرباب والصوت يبدأ بتقديم دينـــاميكى للمقام المحدد، مقام هزام، على أساس نغمة الأساس **Tonic**، مى بيمول زائدة "E؟" (دو رى بيمول فا صول **C D E ? F G**)، مـــع تغييـــر فـــى المقـــام **Modulation** إلى مقام بياتى (رى مى بيمول فاصول بيمول **D E B F G b**) وذلك عند قراءة العداد ١٧:١، وفيما بعد المقدمة إلى مقام صبا (دو زى مى فاصول بيمول **D E ? F G b**) عند نهاية المقتطف بالضبط. ويعمـــل ذلـــك التقديم المعقد، مع تغيير مقام اللحن، على توكيد النص الشعرى فـــى تـــرو وأناة، (يعتبر ظاهرة) لكل من المؤدى والملحمة الجارى غناؤها. وبخـــلاف المثال التالى، حيث يمتد نطاق الآلة إلى أكثر من أوكتاف واحـــد، نجـــد أن نطاق اللحن صغير، لا يمتد حتى لأوكتاف. ومع ذلك فالجنس **Jins**، والمكون من ثلاث نوتـــات (ترايكـــورد **Trichord**)، وأربـــع نوتـــات (تتراكـــورد **Telravhord**)، أو خمس نوتات (بينتبـــاكورد **Pentachord**)، يكـــون كافيـــا لترسيخ طابع المسافات بـــين النوتـــات **Intervallic Character** للمقامـــات الثلاث المسموعة (هزام، بياتى، وصبا). (انظر التدوين المعدل ١٠-٩).

الاستماع بانتباه:

سيرة بنى هلال- مقتطف

قراءة العداد	التعليق	تنقحر/ ترجمة Transliteration\Translation
0:00	تعليق من الشيخ طه يبدأ بمديح النبى محمد، والدعاء لآباء الشخصيات الرئيسية	
0:20	تبدأ الربابة بضربتى قوس على دو تحت نغمة الأساس مى بيمول E Ъ لمقام الهزام ثم يتم ترسيخ المقام بعدة عبارات (عند ٢٢، ٢٦، ٢٩، ٣٥، و ٤٠ ثانية)	
0:43	اللحن الجارى غناؤه للعبارات الأربع الأولى ذو نطاق صغير يتذبذب بين مى بيمول E Ъ وصول G، وعادة ما يهبط تحت مى بيمول حتى النغمة الحساسة Leading note، رى D قبل نهاية العبارة تمامًا وتتبع الربابة الخط الغنائى بدقة وتوفر فاصلا	1a- Ana abd man ya'shiq jamal Muhammed ١أ- أنا عبد من يعشق جمال محمد 2b- Taha llazi yastaq lahu kull va yiH ١ب- طه الذى يشتاق له كل رايح (إلى الحج) 2a- Isma ma gal Rizg is- saji ibnu Nayil

	أعلى صوتا Louder بعد كل عبارة أو نصف بيت فى الشعر كما تتجاوب أيضا الربابة بين كل بيت لتدعم مى بيمول E Ъ وتهبط تحتها حتى دو C كل مرة.	اسمع ما قال رزق الشقى ابن نايل 2b- Dam 'in jaṛa min - en muglit il en sayiH ٢ب- دامن جرى من مقلة العين السايح
1:17	يبدأ تجاوب الربابة مثل التجاوبات السابقة، إلا أنه يستقر على رى D، والتى تترسخ هنا بصفتها نوته الأساس Tonic. وذلك انتقال فى التحوير المقامى Modulation إلى تتراكورد بياتى (رى مى بيمول فاصول DE Ъ FG)	3a- Ahe'n min id- duny'a- wl- d- dah wi- z- zaman P٣- آهين من الدنيا والدهر والزمان 3b- Wi- kull ma shuftuh bi- l- en rayiH ٣ب- وكل ما شفته: العين رايح
1:22	يتم غناء تلك العبارات والأبيات التالية من النص الشعرى بين الأمبيت (النطاق الصوتى لـ رى مى بيمول فا D E Ъ F وسماع دو كنغمة حساسة Leading لنوتة رى	
1:36		P٤- ما ماداش فى الأيام يومين يسرنيى Má- mdahhsh fi l- ayyam yom'an yasirrini

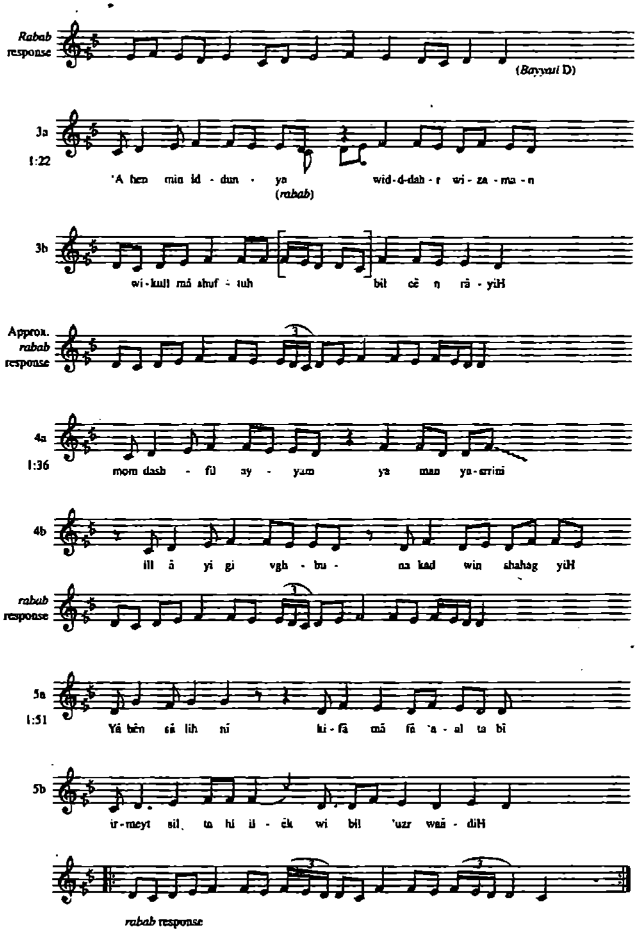
٤ب– اللى يجى عقبه يبقى نكد وشقى		
٥أ– يابن سيلين كفاية ما فعلت بى Ya bén salihnt kifa má fa alti bi ٥ب– رميت سلامى إليك وبالعذر واديه Irmeyt silahi ilek wi-bi -I-uzr wadiH	هنا يمتد النطاق الصوتى قليلا كى يشمل نطاق Range الرابعة مع قفزة من رى إلى صول، إشارة عامة إلى مقام بياتى. وهناك توكيد مسموع على "رمتب سلاحى إليك"	1:51
P٦ – مالى كتير يا رجالى من غير ذكرى Mali kitir ya rijali min gher zikra ٦ب– مال بلا ذكرى بعد العمر رايح Malin Bila Zikra ba'dil –umr rayiH	يستمر نطاق اللحن الغنائى كى يشمل المسافة الرابعة رى بيمول فاصول DEЪFG	2:12
٧أ– انظر بعينى آلاحى سرحان ازاى راكب Anzur bi-eni alagi sarhan iza rakab ٧ب– تركب وأولاده أمرا وفالايح Tirkab wi-awladuh umara' wi falayiH	يأتى ذكر سرحان فى تلاوة بدلا عن الغناء ثم يستأنف الغناء فى النصف الثانى من البيت	2:29
٨أ– انظر بعينى ألاجى زيان ازاى	لحن غنائى ومصاحبة من الربابة	2:46

	يلمس ويستمر على الدرجة الأربعة من السلم، صول G، وتلك إيماءة موسيقية درامية تؤكد فعالية الشعر	راكب Anzür bi-eni alagi sarhan iza rakab ٨ب- تركب وأولاده تزيد المصارح Tirkabui wi- awladug tisildd al- matariH
3:04	يركز اللحن على القفزة بين نوتة الأساس Tonic والدرجة الرابعة	٩أ- انظر بعينى آلاحى غانم ازاى راكب ٩ب- يركب وأولادة وأمرا فالايح TIrkab wi- awladuh wi- umara fa layiH
3:23	إشارة مرجعية إلى مقام صبا مع مقدمة من صول بيمول Gb والتذبذب بين فاوصول مى بيمول. ويوصى ذلك بتحويل مقامى إلى مقام صبا رى مى بيمول فاصول بيمول DEЪFGb. ومرة آخرى نسمع مقدمة فجائية من موتيفه فا/ صول بيمول f/ Gb . تؤكد الجو الكئيب الواضح فى الشعر الغنائى	١٠أ- وأنا فريد القوم مكسور خاطرى ١٠ب- جاءت زمانى ما شوفت داواد فالح Wana –nafarid il gom magsur khatri Gadet zamani ma shuft da wad faliH I have spent my life and not Been a son, prosperous

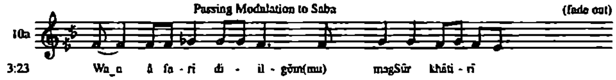
• تمت ترجمة النص وعمليات التنقحر Transliteration بمعرفة دوايت رينولدز على Dwight Reynolds



Maqam Huzam
Rabab
tonic note = E♭̸
talking
talking
talking
22
19" "al handu-l-illah"
praise to God
26
29
35
40
1a
0:43
1. An - tā___ 'ab d man ga 'ghiq jamāl Muhammad
Rabab response
(solo rabab)
1b
Tā hā llā - zī yas - tāq lā - hu kull rā - yih
2a
Is ma' mā gā Rizq ‿ (i) sāj' jī' - bnu___ Nā - yil
Rabab response
(solo rabab)
2b
dam in ja - rā min mug lit i - l - lēn sā yīH



2:11–3:23 The poet-singer continues with lines 6a and b, 7a and b, 8a and b, and 9a and b. The vocal melody and supporting *rabab* emphasize the fourth degree and reiterate the tonic-to-fourth (D-G) relationship. The singer speaks some of the poetry and even shouts certain words for dramatic effect.



التدوين المعدل

سيرة بنى هلال (مقتطف)



٢: ١١ – ٣: ٢٣ يستمر الشاعر المغنى فى أداء الأبيات ٦أ و ب، ٧أ، ب، ٨أ و ب، ٩أ، ب. واللحن الغنائى مع الربابة الداعمة يؤكد الدرجة الرابعة ويكرر العلاقة من الأساس للرابعة **Tonic To Fourth** (رى – صول). ويتلو المغنى بعضًا من الشعر بل يطلق صيحات معينة لدعم التأثير الدرامى.

التأليف الارتجالى الفورى والتقاسيم المنفردة

Formulaic composition and The Solo Taqasim

لا يجرى تطبيق نظرية التأليف الارتجالى على الفنون الغنائية فقط- الأغنية، الشعر، ورواية الحكايات – بل إنها طريقة مفيدة أيضًا فى التفكير فى الموسيقى الآلية. ومن ثم سنعود الآن إلى الارتجال الآلى، أو ما يسمى بالتقاسيم **taqasim**، وهو واحد من أهم الوحدات البنائية فى الموسيقى العربية والشرق أوسطية. ولنستمع إلى تقاسيم فى مقام الرست **Rast** على العود يؤديها آياد الأسدى **Ayad al Asadi** (القرص المدمج ٤، تراك ٢٥).

القرص المدمج ٤: ٢٥
تقاسيم عود فى مقام رست Rast (3.45). يؤديها آياد السعدى Ayad Alsadi على العود ud. تسجيل ميدانى بمعرفة آن رازموسين Ann Rasmussen- الناصرة Nazareth- إسرائيل يوليه ٢٠٠٠

وهو موسيقى شاب شديد الموهبة، وكان حينذاك فى العشرينيات من عمره. وقد تم تسجيل تلك الأسطوانة فى منزل الأسدى فى الناصرة بإسرائيل خلال صيف ٢٠٠٠، عندما كنت فى رحلة إلى إسرائيل والأراضى الفلسطينية، والضفة الغربية، وغزة لاستكشاف إذا ما كان هناك إمكانية لإحضار مجموعة من الطلبة إلى المنطقة للدراسة مع الموسيقيين العرب هناك. وقد قضيت أمسية مع آياد وشقيقه بشير الأسدى، الذى كان عازفًا بارعًا على الفيولينا. وقد دعاهما سهيل رضوان، وهو موسيقى رائد فى الناصرة، وقدمهما لى كعازفين محترفين من الشباب، وفى إمكانهما أن يكونا معلمين ممتازين لتلاميذى. وبعد الأمسية دعانى الشقيقان إلى منزلهما فى اليوم التالى لمقابلة والديهما. وقد رحبت بى الأسرة ترحيبا حارًا. وفى ذلك اليوم أنجزنا تسجيلات عديدة، وتناولنا أطعمة شهية رائعة، وتناقشنا فى الموسيقى والشعر. وقد وصفت المشروع الذى كنت بصدده لهذا الكتاب وسألت الأسدى إن كان من الممكن التسجيل له. وكان هو ووالده وشقيقه أكثر من كرماء معى بترحيبهم واستضافتهم وموسيقاهم.

وتكشف تقاسيم الأسدى، على أساس مقام الرست بعضا من سمات المنظمة الموسيقية كما فعل الآذان الذى حللناه من قبل. ويمكننا أيضًا أن نسمع الطريقة التى تقدم بها العبارات المميزة للمقام ويتم توكيدها، شيء ما يشبه موسيقى الشيخ طه، فى تقاسيم العود، تصبح الإفادات الموسيقية **Musical Statements**، التى تفصلها لحظات صمت (بضع ثوان)، أكثر طولاً، واتساعا فى نطاقها الصوتى، وأكثر حليا وزخرفة **Decorous** كلما

استمرت التقاسيم. ولكى نفهم بنية الارتجال، علينا بالتفكير فى كيفية أداء اللغة – رغم أنها قد تكون أو لا تكون هى الطريقة التى يفكر بها. الموسيقيون فيها. فالأفكار الموسيقية تتجمع معًا مثل العبارات Phrases، والعبارات تتضم فى شكل جمل Sentences (انظر دليل الاستماع بانتباه والتدوين المعدل ١٠–١٠). وتنتظم العبارات والجمل فى فقرات Paragraphs، ثم تنتظم كل العبارات والجمل والفقرات فيما يشبه الملاحظات ختامية Concluding وهو ما نسميه فى الموسيقى بإفادة الختام Cadential Statements أو القفلات (والمفرد قفله)، وهو أسلوب فنى Technique أساسى للارتجال الآلى فى الموسيقى العربية. وعلى خلاف القفلات Cadences[١] فى الموسيقى الغربية الكلاسيكية أو الموسيقى الشعبية الأمريكية، حيث يقيم كلاهما توترًا Tension على تآلف المسيطر Dominant Chord، ويجرى حل ذلك التوتر مع التحرك إلى الأساس Tonic، مما يخلق إحساسًا حقيقيًا بالانتهاء والتوازن، ونجد أن القفلة العربية أحيانًا ما تذوب تاركة المستمع وكأنه يطلب المزيد، ومن ناحية أخرى فالقفلة يمكنها أن تخلق إحساسًا حقيقيًا بالوصول والختام الدرامى.

---

(١) الكادنسا Cadence (أو القفلة فى الموسيقى العربية العالمية) [من الفعل اللاتينى Cado بمعنى سقوط] هى الصيغة الهارمونية Harmonic Formula التى تتعاقب بها التآلفات لإعطاء إحساس بالختام (سواء تامًا أو مؤقتًا) والتعاقب من التآلف المسيطر إلى الأساس Dominant to Tonic هو الذى يعطى إحساسًا بالقفل التام، وقد يكون هناك فعل مستعار، وغير تام وخادع، ...إلخ، والفرق الرئيسى بين قفل التقاسيم، والقفل فى الموسيقى العالمية هو أن قفل التقاسيم غالبا ما يكون "تسخينا" يسحب المستمع إلى وجبة أكثر دسامة، لأن التقاسيم فى العادة تكون كمقدمات لعمل رئيسى – المترجم.

إن تذوق معمار التقاسيم التى لا تخضع لأوزان إيقاعية، والتعود على التنغيم **Intonation** فى المقام العربى، ثم الإحساس بأهميـــة القفلـــة، كلهـــا تحديات للمستمع الجديد إلى الموسيقى، فى فسحة بين فقرات مؤلفة فـــى أداء ما، كما فى الأداء الأول للموسيقى العربية الذى ناقشناه من قبـــل فـــى أول الفصل [الشغال **Al-Shaghal**] (الهاجس **Obsession**)، أو كأداء لذاته. ومـــا سمعناه كان مجرد جزء صغير أكثر قليلاً من ثلث الدقائق العشر التى ارتجل فيها آياد الأسدى.

الاستماع بانتباه

تقاسيم عود فى مقام راست

القرص المدمج ٤: ٢٥

قراءة العداد	التعليق
الفقرة الأولى	
0.2 – 0.00	**الجملة الأولى:** يستهل الأسدى التقاسيم بنوتة الأســـاس tonic note دو C لمقام الرست (دو رى مـــى بيمـــول فاصـــول لا ســـى بيمـــول دو CDEЪFGABbC– ويمكنك أن تعتبر تلـــك النوتـــات 12345678) وفى البداية يقوم بزخرفة نوتة الأساس ثم يدعمها بسلسلة من "النوتـــات الخفيضة drop notes" على دو فى أوكتاف لأسفل. وقبل نهاية العبارة، يقدم النوتات الأربع السفلية، والنوتاته الأربعـــة الأعلـــى فـــوق نوتـــة الأساس. وقد تكون القفلة النهائية على شكل النوتات الأربع الأخيرة من تلك العبارة، وفى قراءة عددية لدرجات السلم قد تكون 321 ,3 الأعداد

	للإنجليزى، ويمكننا أن نعتبر تلك الإفادة كالجملة الأولى.
0:22	<u>الجملة الثانية، العبارة الأولى:</u> تبدأ على النوتة صول تحت الأساس بأربع نوتات، ثم ينتقل بسرعة إلى النوتة ما فوق الأساس ويعود أدراجه هبوطًا إلى صول السفلية، ويتوقف برهة لتوكيد النوتة رى فى تكرار. وقفة قصيرة.
0:28	<u>الجملة الثانية، العبارة الثانية:</u> يصعد العازف إلى صول العليا ويرسخ لوجود كل نوتات القاع الخمس (أو البنتاكورد Pentachord) للسلم: دو رى مى بيمول فاصول CDEЪFG، بحيث تميزها الأذن جيدًا، ويرتكز على الدو C، إلا أنه يعود إلى صول السفلية ليعطى إحساسًا بوقفة غير نهائية Inconclusive.
0:38 – 0:47	<u>الجملة الثانية، العبارة الثالثة:</u> يلمس العازف لا بيمول Ab فوق صول. وعندما يعود إدراجه إلى لا (فى إيجاز شديد) ستبدو لك "لا دييز # A". ثم يهبط إلى دو C ويختتم الفقرة بقفلة 3,321. نهاية الفقرة الأولى. ويغمغم أحد الأصدقاء فى الغرفة "م م م" تجاوبا مع القفلة وكتغذية مرتدة Feed back للمؤدى.
الفقرة الثانية	
0: 50	يرسخ العازف للنوتة "صول G"، الدرجة الخامسة للسلم وثانى أهم نوتة فى المقام، ثم يعود أدراجه بسرعة إلى نوتة الأساس Tonic، ويتوقف عند صول.
1:03 – 1:13	يرتاد العازف المنطقة العليا من السلم من صول إلى نوتة الأساس العليا، دو C. وهناك ثلاثة أجناس مميزة عليا (تتراكوردات Tetrachords) فى مقام الرست. وعند هذه النقطة، استمع إلى "لابيمول Ab" وسى طبيعية B Natural – تيتراكورد من مقام حجاز (صول لا بيمول سى دو GAbBC، وذلك عكس لا و سى بيمول A and Bb). ويُتوقع مثل تلك التنويعات فى التقاسيم من مقام رست.

يتوقف العازف برهة ويؤكد النوتة "رى D"، الدرجة الثانية من السلم، ويقوم بدعمها Reinforcing بنوتة سفلية Drop Note فى الأوكتاف الأسفل.	1:18
فى ضربات متتالية، يصل إلى صول فوق الأساس ومنها إلى صول تحت الأساس.	1:19
يستقر على الأساس، دو C، ويدعمها فى إيجاز.	1:26
يهبط فى تعاقب من لابيمول إلى فا، وهى عبارة متوقعة فى نطاق تقاسيم الرست، وبعدها نسمع النوتة سى بيمول مباشرة فى نطاق عبارة تمتد من الأساس العلوى إلى السفلى، (8,7,6,5,4,3,2,1). وتلك الإيماءات عبارة عن علامات موسيقية تشير إلا أن "تلك الفقرة سرعان ما تنتهى".	1:27
مرة أخرى تنهى القفلة البسيطة 321 ,3 اللحن الناشط والمزخرف Decorated. وكما حدث فى الفقرة الأولى، نسمع طنينًا Humming من الأصدقاء فى الغرفة كتجاوب للعازف وتقاسيمه.	1:38
	الفقرة الثالثة
فى الفقرة الثالثة وتستمر باقى التقاسيم (أكثر من نصفها يجرى سماعه فى ذلك التسجيل). وتبدأ باستهلال متقن Elaborate لنوتة الأساس العليا، وتدعمها نوتة الأساس السفلى. وتلك الفقرة عبارة عن جزء متوقع من التقاسيم، يسمى "الجواب Jawab"، حيث يرتاد الموسيقى الأوكتاف العلوى للمقام ويقدم تنويعات التيتراكورد المتوقعة لمقام الرست وأيضًا التحويرات Modulations إلى مقامات أخرى. وعلى سبيل المثال، فعند البدأ عند 1:56 نسمع نوتة مى بيمول EЪ عالية. وتلك تقدم مقام النهاوند Nahawand على دو C (دو رى مى بيمول C D E B) ورغم أن الإفادة عن "مى بيمول EЪ" تعتبر موجزة، فإنها تتباين Contrasts فى حدة مع "مى بيمول EЪ" لجنس الرست (التيتراكورد) "دو رى مى بيمول فا C D E Ъ F".	1:42-1:58
الوصول إلى فا F، والتأكيد على تلك النوتة مع العبارة "لابيمول صول	2:04

	فا Ab G F" ثم وقفة Pause عند 2:08. إلا أنه يحدث حينئذ صعود مرة أخرى إلى الأوكتاف الأعلى دو C باستخدام تيتراكورد الرست العلوى "صول لا سى بيمول دو G A Ъ b C".
2:14-2:22	إعادة إقرار وتوكيد نوتة الأساس العليا "دو C"
2:24	تحوير عابر Passing Modulation إلى مقام بياتى Bayyati (على نوتة صول G). ورغم أن العازف لا يتوقف إطلاقًا على النوتة صول، فإنه يومئ إلى ذلك المقام لسقوط فى نوتة "مى بيمول Eb" العليا إلى "رى دو سى بيمول لامبيول DC Bb Ab" (وقد تكون الوصل G متضمنة Implied فى أذن المستمع).
2:33	تحوير عابر إلى مقام الحجاز Hijaz (على النوتة صول G): "صول لابيمول سى دو G Ab B C".
2:39	تلغى النوتة "سى بيمول Bb" التحوير العابر إلى مقام الحجاز.
2:40	يصبح العازف أكثر هدوءًا وتحفظا Drier مع كتم الأوتار Damping، وبذا يمكن للعازف أن يتحكم فى رنينها، ويعيد التوكيد على نوتة الأساس العليا دو.
2:55	كما حدث فى ختام الفقرة الثانية، نسمع عدة انتقالات إلى القفلة لتلك الفقرة الثالثة.
3:10	استمع لعدة سياقات أو أفكار موسيقية، عادة ما تكون من ٣ – ٥ نوتات تتكرر عدة مرات، وفى كل مرة تهبط درجة. ويمكنك الاستماع إلى النزول (مرتين) إلى صول تحت نوتة الأساس، ثم الصعود مرة أخرى إلى نوتة الأساس العليا دو، وعدة سياقات متعاقبة هبوطًا على السلم بدءًا من حوالى 3:26 إلى القفلة النهائية لتلك الفقرة على دو C، والتى تنتهى عند 3:36.
3:41	بدء الاستمرار فى التقاسيم، التى تمتد لخمس دقائق أيضًا.



التدوين المعدل ١٠ – ١٠

العبارات الرئيسية فى تقاسيم العود لآياد الأسدى

رد فعل غير متوقع

نعود الآن إلى موطن الأسدى، وكما ذكرنا من قبل، فقد قابلته وشقيقه بهير **Bahir** وهو عازف ممتاز على الفيولينا، وقد عرفنى بهما رجل يدعى سهيل رضوان، إحدى الشخصيات المهمة على مسرح الموسيقى العربية فى الناصرة. وقد دعوانى لمقابلة والدهما: سعود الأسدى، وهو شاعر ضليع متخصص فى مختلف صيغ الشعر الغنائى العامى العربى. وقد أهدانى كتابين له كما غنى أيضًا بعض أشعار فلسطينية تقليدية يقال لها "عتبة وميجانة **Ataba and Mijana**" وقد أعطيت الأسرة نسخة من تسجيل القرص المدمج الذى أصدرته عام ١٩٩٨ بعنوان "موسيقى العرب الأمريكيين": مجموعة استعادية "**Retrospective Collection**" (روندر **Rjounder 1122**). والتسجيل يضم أكثر الأغانى شهرة بين الجالية العربية الأمريكية فيما بين ١٩١٥– ١٩٥٥، وقد تم تسجيل كل الأغانى الأصلية على أسطوانات ٧٨ لفة عفى عليها الزمن. إلا أن رد فعل سعود الأسدى تجاه ذلك القرص المدمج الذى احتوى التسجيلات العتيقة كان غير متوقع بالمرة. فقد أصر على الاستماع إلى الأربعة عشرة تراك التى يضمها كلها على التو، مبديًا اهتمامًا عميقًا بذلك الأداء الوثائقى، ويبدو أن بعضها قد أسر لبه، خصوصًا تلك التى أداها موسيقيون فلسطينيون، وكانوا قد هاجروا إلى الولايات المتحدة. وقد أخبرنى الأسدى أنه خلال النصف الأول من القرن العشرين، عندما ترك الناس فلسطين إلى الولايات المتحدة، كان كل واحد يدعى أن ذلك بحث عن

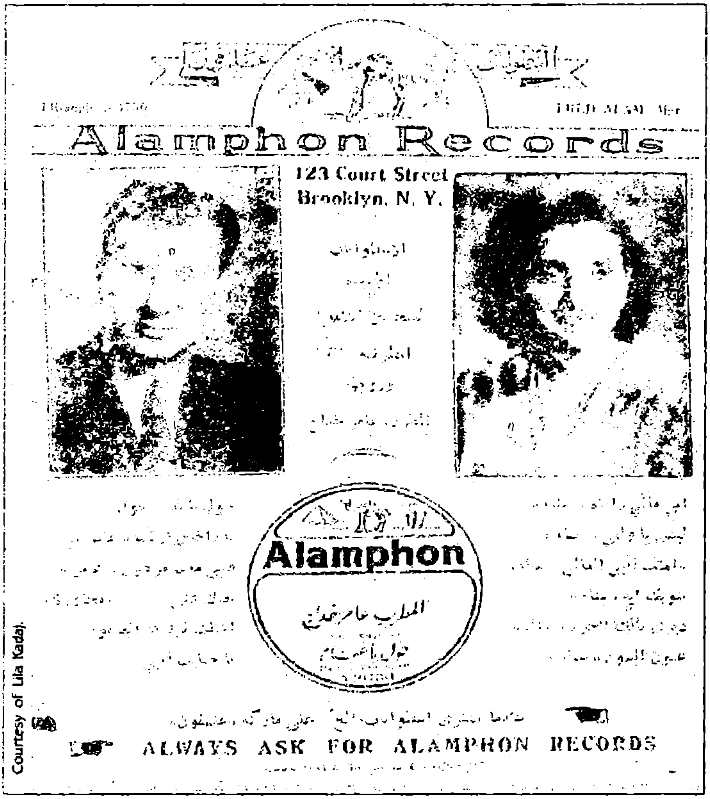
مستوى معيشة أفضل **Just for Money**. وكان مندهشًا تمامًا من هذين الموسيقيين فى التسجيل، وكانا فى الأصل مغنيين فى "راديو الشرق الأدنى"، وهى محطة إذاعة أقامها الإنجليز فى فلسطين، لم يكن فى استطاعتهما على الإطلاق العودة إلى وطنهما، بعد أن ظنا، فى عام ١٩٤٧، أنهما سيقومان بجولة لمدة ستة أشهر فقط فى الولايات المتحدة، وذلك بسبب الحرب العربية الإسرائيلية وقيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨. وقد دمرت منازلهما ومحطة الإذاعة فى القدس، ولذا لم يكن أمامهما إلا أن يظلا فى الولايات المتحدة بحثًا عن رزق. ولم تكن هجرتهما الإجبارية غير المتوقعة تلك هى مصدر التأثر العميق والدهشة التى أبداها الأسدى، بل كان الانتشار الذي لاقاه أبناء بلده لثقافتهما، وعلى نحو خاص أشعارهما وموسيقاهما، فى أماكن مثل بروكلين، بنيويورك، وديربورن **Dearborn**، ومتشيجان. ولم يصدق أن تلك الموسيقى ظلت حية فى مجتمعات عربية أمريكية لفترة امتدت لأكثر من نصف قرن. لقد كان كل ذلك كشفًا تامًا له... وهو ما جعله ينهمر فى البكاء، وهو يستمع إلى موسيقى العرب المهاجرين.

القرص المدمج ٤:٢٦

"لما يا قلبي" مقتطفات (١:٥٥) غناء سناء خداج Sana Khadaj، عامر خداج Amer Khadaj، جليل عزوز Jalil Azzouz، مع نعيم قرقند Naim Karakand– فيولينا، ومحمد العقاد – قانون.

نيويورك علام فون Alamphone 2096-1، و٢– حوالى ١٩٤٩ – إصدار موسيقى العرب الأمريكيين – مجموعة استعادية The Music of Arab Americans; A Retrospective إنتاج آن رازموسين. رونذر ١١٢٢ – ١٩٩٧.

فلنستمع إلى القرص المدمج ٤، تراك ٢٦، الذى يضم مجرد العبارة "لما يا قلبى.." أداء المغنية سناء خاداج **Sana Khadaj** بمصاحبة عامر خداج، وجليل عزوز، يصاحبهم نعيم قراقند على الفيولينا، ومحمد العقاد على القانون. وتم التسجيل بمعرفة فريد علام لصالح شركته علام فون **Alamphon**. وقد حققت تلك الأسطوانة (٧٨ لفة) انتشارًا واسعًا بين أفراد الجالية العربية الأمريكية فى الأربعينيات والخمسينيات (شكل ١٠ – ١٠).



شكل ١٠ – ١٠
صورة فوتوغرافية لغلاف الأسطوانة ٧٨ لفة التى غنتها
سناء خداج مع زوجها المطرب عامر خداج

وفى الفصل الأول إذا كنت قد اعتبرت التسجيلات جزءًا من الثقافة المادية للموسيقى (الجدول ١-١)، فإنك ستدرك فى الفصل الأخير أن الموسيقى التجارية **Commercial Music** هى الأخرى تمثل مجالاً متسع الجنبات للثقافة الموسيقية. فذلك التسجيل، كغيره من نصوص موسيقية غير إنجليزية، والذى سجله موسيقيون مهاجرون على أسطوانات ٧٨ لفة، لهو مثال نابض لما يمكن أن تعكسه التسجيلات التجارية الحرة من مبادرات وضرورات واحتياجات مجتمعات نشأت وتمركزت بعيدًا عن الوطن الأم، وسط كيانات أخرى غريبة. وقد يبدو ذلك مماثلاً للعلامات والماركات التجارية المستقلة والمتداولة اليوم، كما يشبه أيضًا الموسيقات التى لا يتم تداولها إلا عبر الإنترنت فقط، وهكذا نجد أن تلك التسجيلات قد جرى إصدارها بمعرفة عرب وموجهة إلى المجتمع العربى فى الولايات المتحدة، الشتات **Drispora**، وهو ما كان يمثل ظاهرة لسعود الأسدى الذى يعيش فى الوطن الأم، ولم يصدقها إلا بالكاد. ويسبق الأغنية تنويه يقول (أسطوانات علام فون، المطربة سناء. انظر دليل الاستماع بانتباه). وسناء خداج، التى عرفت بارتباطها بالموسيقى الكلاسيكية الجادة، تتذبذب بين شعر موزون **Metrical**، وأشعار استروفيه **Strophic Verses**، وخطوط غنائية منفردة فى إيقاع حر، حيث تستعرض نطاقها من التلوين الصوتى والزخرفة. وعلى الرغم من أن ذلك التسجيل التجارى للأربعينيات قد لا يرقى إلى مستوى قيم الإنتاج المعاصر، ونوعية التسجيل اليوم. فإنه قد تظهر الأشعار الغنائية الموضوعات النموذجية للأدب والشعر العربى: الحب، الشوق واللوعة، والطبيعة.

Lamma Ya Albi	ترجمة نص لما يا قلبي
When, o heart of mine, your beloved returned	لما يا قلبى حبيبك عاد
The moon came out early (without an appointment)	طل القمر من غير ميعاد
I forget my pains and sorrows as my mind	عادت لياليها كلها أفراح
How much, my spirit have I stayed up with	ونسيت آلامي وأحزانى
You, with passion like torture	وعقلى استراح
And remained alone until the farewell appeared	وجدى لما طال الوداع
Refrain	لازمة
Why don't you tell me where you have been?	قوللى كنت فين
You make me confused!	حيرتني
You whose beanly is in the antimony of the eye	ياللى جمالك فى كحل العين
Come back and make me happy	عودلى تانى يا ضى العين

الاستماع بانتباه

When, O Heart of Mine "لما يا قلبى....."

مقتطف

القرص المدمج ٤: ٢٦

قراءة العداد	التعليق	الترجمة العربية	الترجمة الإنجليزية
0:00	مقدمة (كلام (Spoken	أسطوانات علام فون، المطربة سناء	Alamphone Records the singer, Sana
0: 02	مقدمة آلية	لما يا قلبى حبيبك عاد	When, O heart of mine your beloved returned
0: 47	الخط الميلودى الأول، يتكرر كل نصف خط ويستكمله بلوازم Fillers بالقانون.	طل القمر من غير ميعاد (٢×)	The moon came out early (without an appointment)
1: 19	لازمة	لما يا قلبى يا قلبى، يا قلبى يا قلبي	When, O heart of mine
1: 29	لحن غنائى ارتجالى للمغنية فى ميزان إيقاعى حر ويتبعها	يا قلبي يا...قلبي	My heart

	العازفون		
1:46	استهلال آلى للجزء التالى الموزون إيقاعيًا من الأغنية		

من الشتات إلى العولمة From Diaspora to Globalization

عوفرة حازة Ofra Haza والموسيقى الشعبية العالمية (النبضة العالمية) World Beat(١)

. توًا كنا نأخذ بعين الاعتبار مثالاً للموسيقى العربية فى الشتات – للموسيقيين المهاجرين الذين سجلوا موسيقاهم على أسطوانات خاصة بهم لجالياتهم، ورأينا كيف أثر تسجيلهم بعمق فى أحد أبناء بلدتهم بعد خمسين عامًا. أما الآن فنختم فحوصاتنا بين الموسيقى العربية بمثال لموسيقى محلى أصبحت موسيقاه عالمية. وتعتبر الأراضى الإسرائيلية والفلسطينية واحدة من أكثر مناطق الشرق الأوسط ديناميكية، وتلك المساحة الصغيرة، التى تبلغ

(١) فى الموسيقى الشعبية، يشير مصطلح "النبضة العالمية World Beat إلى أى أسلوب موسيقى، تنصهر فيه الموسيقى الفولكورية، وغالبًا ما يكون من مصادر غير تقليدية Non Traditional (وبصفة أساسية، خارج نطاق شعوب الأبالاتشى Appalachian Fold (الأهالى الأصليين فى أمريكا)، والتقاليد السلتية Cellit Traidtions (خاص بشعوب السلت –-غرب أوروبا)، وتختلط بالروك الغربى أو أى مؤثرات بوب Pop أخرى. وقد بدأ ذلك الاتجاه فى الثمانينيات عندما تسربت المؤثرات الإفريقية ومن أمريكا اللاتينية إلى الموسيقى الشعبية، (ومن أمثلة الموسيقى الشعبية التى اندمجت فى ذلك النوع: السامبا، الراى، الفلامنكو، والتانجو...إلخ) –-المترجم.

حجم ولاية كونيكتيك Connecticut ، هى موطن لليهود، والمسلمين، والمسيحيين، الذين يختلفون فى أصولهم العرقية، وطبقاتهم الاجتماعية الاقتصادية، وتوجهاتهم السياسية، وهناك يتأثر الجميع بالتواريخ السياسية التى أملت مسارات العائلة لمئات من السنين، والتى جعلت اليوم اتخاذ القرار والحراك اليومى خارج نطاق تحكم الفرد العادى. وإذا ما تفحصت موسيقى المغنية عوفرة حازة Haza Ofra[(١)] باعتبارها نافذة للموسيقى والثقافة فى الشرق الأوسط والعالم العربى، سنكتشف بسهولة أن نافذتنا أكثر من مجرد فرجة تطل منها على العالم الخارجى بل منشور زجاجي Prism بموج بالنشاط ويكسر Refracts مختلف التواريخ والمسارات، والتفاعلات أكثر من تابلوه ستاتيكى يقدم لنا منظرًا بانوراميًا. وقد عاش اليهود فى فلسطين القديمة قبل ميلاد يسوع المسيح أو نزول الوحى على النبى محمد. وهناك عدد ضخم منهم هاجر إلى اليمن فى الجزء الجنوبى من الجزيرة العربية منذ حوالى ألفى عام بعد دمار المعبد الأول (٥٨٦ قبل الميلاد). وقد عاشوا فى عزلة لحوالى ستمائة عام مما ساعد على استمرار أسلوب نقى من الموسيقى اليهودية والطقوس الدينية كان له حصانة ضد المؤثرات الغربية – وهى ظاهرة أطلقت عليها مصطلح "الوفاء الحدى Marginal Preservation" (رازموسين Rasmussen 1997).

---

(١) (١٩٥٧ أو ١٩٥٩ – ٢٠٠٠) مغنية وملحنة وممثلة أيضًا، ولدت لأسرة فقيرة فى تل أبيب. حققت شهرة عالمية بأغنية Im Nim Alu من ألبوم شادى Shady (١٩٨٨) (الأبواب المغلقة) – المترجم.

فى عام ١٤٨، نفس العام الذى وجد فيه جليل عزوز، وسناء عامر خداج نفسيهما منفيين فى شوارع نيويورك، نظمت إسرائيل عملية خروج exodus لليهود اليمنيين عرفت باسم "السجادة الحمراء The Magic Carpet". فقد أرسلت اليهود طائرات لترحيل المجتمع اليهودى بأكمله فى الواقع (حوالى خمسين ألفًا) من اليمن إلى إسرائيل. وربما ظل هناك باليمن ألف يهودى اليوم، إلا أن معظم جالية يهود اليمن تستوطن إسرائيل الآن. نشأت "عفرة حزة" فى إسرائيل وشاركت بفعالية فى مسرحها الغنائى. وقد منحت جائزة كبرى فى إسرائيل تعادل جائزة جرامى **Grammy Award** العالمية (١٩٨٠، ١٩٨١، ١٩٨٦)، حيث حققت أغانيها مبيعات هائلة. وسرعان ما التقطتها الميديا الوليدة لتظهر على الساحة الدولية لموسيقى البوب، وبحلول التسعينيات أصبحت من أهم وأقوى اللاعبين حسب تصنيف جديد للتسويق الموسيقى أطلق عليه "النبضة العالمية **World Beat**" أو "البوب الإثنى **Ethno pop**"، وهو لفظ غالبًا ما نراه تحت ذلك الملتبس المصطلح "الموسيقى العالمية **World Music**..!!

القرص المدمج ٤: ٢٧

"إم نين ألو im Nim alu" (إذا ما أغلقت الأبواب) ـ غناء عُفرة حَزه ofra Haza. مع فرقة مكونة من خمسة عشر عازفًا إسرائيليًا.

من مجموعة خمسين بوابة للحكمة Fifty Gates of Wisdom ـ أغان يمنية.

Shanachie 64002.1998 تراك ١.
تم التسجيل باستوديوهات تيتون Titon - Studios تل أبيب ـ إسرائيل.

والتسجيل "إم نين الو **Im Nin alu**" (القرص المـدمج٤، تـراك ٢٧) عبارة عن مجموعة تقليدية من الأغانى الدينية التقليدية ليهود اليمن تـسمى ديفان **Divan** (الديوان)، وضعها شاعر فى القرن ١٧ يدعى رابـى شـالوم شابيزى **Rabbi Shalom Shabbezi**. والفكرة الرئيسية التى يعبر عنها فـى البيتين الأولين هى أن السماء يقظة دائمة حتى ولو لم يكن البـشر كـذلك. والقصيدة، وهى تفيض بصور من الصوفية اليهودية، تتذبذب بـين العبريـة والعربية (زهرة إلِي **Zahra-Ely**، اتـصال شخـصى، ٢٠٠٦). (والـنص الشعرى الذى يتبع البيتين الأولين ستسمعه باللغة العربية). وإضافة إلى مـا يشبه مجموعة موسيقى حجرة غربية تضم أوبوا وفيولينـا، يمكنـك سـماع أصوات تنبعث من صينية نحاسية، ووعاء من الصفيح، وأشياء منزلية، حيث اتخذت مكان الآلات الإيقاعية فى أثناء انتكاسة الموسيقى فى اليمن (انظـر دليل الاستماع بانتباه). وقد جرى مزج واقتباس لتسجيل عفره حزه "إم نـين ألو" فى شريط الصوت لفيلم "ألوان **Colors**"، وهو فـيلم أخرجـه روبـرت دوفال **Robert Duvall**، يدور حول العصابات الأفروأمريكيـة فـى لـوس أنجليس. وفيما بعد كان صوت عفرة يتردد فى البيوتات عبر أمريكا الشمالية عندما أدت صوت "يوشوفيد **Yochoved**" ، أم موسى، فى فيلم "أمير مـصر **Prince of Egypt**" الذى أنتجته مؤسـسة **DreamWorks** (فـيلم تحريـك **Animation** خيالى).

ملاحظات ختامية

وقد يمكننا اتخاذ ذلك الأداء الأخير كنقطة انطلاق نحو استقصاء العالم العربى، ونستطرد منه إلى الشرق الأوسط. وباستخدام الموسيقى كمدخل، فقد نطرح أسئلة ونجيب عنها فى ميدان الجغرافيا والتاريخ، والمواد الثقافية **Material Culture**. ويمكننا استخدام الموسيقى كطريقة لاستكشاف القضايا المتعلقة بالعرقية **Ethnicity**، والهوية **Identity**، والجماليات **Aesthetics**، والجنوسة **Gender**، والأموز الروحانية **Spirituality**.

الاستماع فى انتباه

القرص المدمج ٤: ٢٧

الترجمة	الشعر الغنائى	التعليق	قراءة العداد
حتى ولو أغلقت أبواب الكرام، ستظل أبواب السماء مفتوحة أيها الآله الحى فى الأعالى فوق الملائكة حول العرش إن روحه ترفعهم إلى الأعالى أيها الإله الحى..!	Im nin'alu daltei n'divim Daltie marom lo nin'alu El chai, mareimawam al Kawruvim Kulawm b'rucho Ya'alu El Chai	عرض النص العبرى فى ثلاث عبارات حرة الإيقاع	0:00
حتى ولو أغلقت أبواب الكرام ستظل أبواب	Im nin'alu daltei	يبدأ المقطع الشعرى ١، أول بيت فى النص	0:48

		n'divim Daltie marom lo nin'alu	السماء مفتوحه
0:55	استمع إلــى الإيقــاع Percussion		
0:58	البيــت الثــانى مــن النص، نفــس اللحــن للبيت الأول	El chai mareumawan Al kawruvim Kulawm b'rucho yáalu	أيها الإله القيوم فــى الأعالى فوق الملائكة... إن روحه ترفعهم إلــى الأعالى
1:04	استمع إلى الإيقاع		
1:07	الجزء "B" من اللحــن (لازمة)	El Chai	أيها الإله الحى..!
1:16	المقطـــع الـــشعرى، مماثــل للــنظم فــى المقطع الشعرى	Ki hem elai kis'o Kawruvim Yodu sh'mei weihal' lu Chayet shellhem votzeh Washawvim Miyom b'ri'aw nichlawhu	أنهم بالقرب من عرشه يسبحون بحمده والوحوش التــى كانــت تنطلق فى البرية جيئــة وذهابا ارتدت الأكاليــل منذ خلق العالم
1:44	عزف اللحــن علــى الآلات فقط	El Chai	أيها الإله الحى..!
2:02	عودة للجزء "B" عند المقطع الشعرى ٣	El Chai	أيها الإله الحى..!

والترجمة الإنجليزية لناما زحافى إلى **Na'ama Zahavi-Ely**.

وإذا ما تفحصنا تلك الموسيقى فى سياقها الثقافى- سواء فى شريط الصوت لفيلم التحريك الكرتون الخيالى **Dream Work Film**، أو فى حفلة **Concert** فى ولاية ما ساتشوسيتس ـ فقد يؤدى بنا ذلك إلى التفكير فى وظيفة الموسيقى فى ثقافة الشتات، وإلى البحث فى سير حياة الموسيقيين وجماهير المستمعين. وقد يقودنا ذلك بدوره إلى مناقشة جذور عوالمهم الموسيقية كل على حده، وكذا جذور السبل الموسيقية التى سلكوها على مر الزمن. وقد يفتح ذلك لنا آفاقًا أرحب إلى موضوعات الشتات **Diaspora**، والإبادة الجماعية الثقافية **Culture Genocide**، والاقتصاد السياسى للموسيقى. وأخيرًا فقد يمكننا من إجراء محاولة للكشف عما تعنيه الموسيقى، وإلى من يجرى توجيهها.

ومع بداية القرن الواحد والعشرين، كان الشرق الأوسط يعج بتعقيدات سياسية وموارد طبيعية ثرية. وفى خضم كارثة أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١، وحرب الخليج الثانية، التى بدأت فى ربيع عام ٢٠٠٣ ولا تزال مشتعلة حتى كتابة هذه السطور، أُجبر كثير من المواطنين الأمريكيين على تغيير أفكارهم وأصبحت مواقفهم أكثر عدائية، نحو الشرق الأوسط والعالم العربى. وفى كثير من أنحاء العالم العربى، خصوصًا فى العراق والأراضى الفلسطينية، ألفت المخاطر الأمنية، وتصاعد حدة البطالة والكساد الاقتصادى، وفقدان أى رعاية للموسيقى، مع ندرة الموارد الثقافية للموسيقى، بدءًا من قاعة الكونسير حتى شرائط التسجيل الفارغة وأوتار الفيولينا،

بأطلالها على تلك المناطق. ومثل تلك الظروف اليومية، قد جعلت من أمور بسيطة مثل التخطيط لحفل زفاف – أو حتى السير فى الشارع مع آلة موسيقية لكى تعزف الموسيقى مع صديق لك، أو لحضور درس موسيقى، أمور لا يمكن التفكير فيها.

وعلى الرغم من ذلك، فالموسيقى مازالت تعيش كأحد أشد العناصر الثقافية تماسكًا (وعنادًا). فقد أظهرت منطقة الشرق الأوسط والباد العربية على مدى قرون اهتمامات كبرى من قبيل الموسيقيين والجماهير فى جميع أنحاء العالم. والملاحظ أن الاستكشافات فى تاريخ الشرق الأوسط، والثقافة، والدين، والسياسات فى الوسائط الإعلامية والصناعية الثقافية لم تكن على الإطلاق على هذا النحو من النشاط من قبل. وقد واكب تقديم الموسيقى العربية فى هذا الفصل دعوة لتعلم أكثر إن مواصلة الاستماع والقراءة، واستكشاف مصادر الإنترنت التى تتيح التواصل مع المؤدين والعروض الأدائية فى أرجاء العالم العربى، فحص التسجيلات والأعمال التى ذكرت في أجزاء المراجع، لهو من أهم العوامل لاكتشاف فنون وثقافة العالم العربى بالتواصل مع الناس الذين يبدعون الموسيقى فى أنحاء العالم وبين ظهرانينا.

WWW Book Companio Website

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت": وما هو أكثر فى موقع **Book Companion Website** لكتابنا هذا **Worlds of Music** – الطبعة الخامسة متوفرة

Academiecengage.com/music/titon/world.

الفصل الحادى عشر

اكتشاف وتوثيق عالم من الموسيقى

Discovering and Documenting a World of Music

جيف تود تيتون ودافيد ب. ريك

Jeff Todd Titon and David B. Reck

كلنا قد تآلفنا مع حكاية دوروثى Dorothy[1] ومغامراتها مع الرجل الصفيح Tin Man، والأسد، وخيال المآتة Scarcrow فى أرض العجائب أوز Oz. إلا أن معظمنا قد نسى اكتشاف دوروثى المدهش بمجرد عودتها إلى كانساس، موطنها الذى تركت فيه قلبها، ذلك العالم الفاتن من الناس، والأسرة، والجيران، والأصدقاء، وأشياء عديدة كانت قبل أن تخوض فى مغامرتها قد تغاضت عنها. إن ذلك لموضوع نألفه جميعًا فى الأدب على مستوى العالم. فالبطل (والذى يمثلنا) يسافر إلى أماكن بعيدة، ويرى ويفعل أشياء خرافية، ويقابل أناسا لا يمكن لأحد أن يتصورهم، ويبحث عن كنوز مدهشة. إلا أن قوس قزح Rainbow لابد أن يقوده إلى بيته، وتكون قدرة الذهب مدفونة فى فناء منزله، والأميرة ما هى إلا الفتاة بنت الجيران.

(١) أقصوصة خيالية Fairytale أمريكية بطلتها دوروثى جيل Dorothy Gale، وهى حبيبة يتيمة فى الثانية عشرة من عمرها، للكاتب الأمريكى لـ: فرانك بوم L-Frank Baum (١٨٥٦ – ١٩١٩)، وقد وضع الكاتب سلسلة من الكتب كانت دوروثى الباحثة (فى الحلم) عن كنز الزمرد فى بلاد أوز Oz الخيالية، هى الشخصية الرئيسية، حيث قابلت الشخصيات المذكورة – المترجم.

الموسيقى فى أفنية منازلنا

عند ارتيادنا لموسيقات العالم، كنا مندهشين كطلبة وباحثين من الثقافات والشعوب، التى يفصلها عنا بون شاسع مكانا أوزمانا، وهى ثقافات تكون شديدة الاختلاف عنا فى أصواتها وفى الأساليب التى تبدع بها شعوبها الموسيقى وتعزفها. وبمعنى من المعانى، فلكل منا ذلك الأوز **Oz** الخاص به. إلا أن هناك أيضًا ثقافة موسيقية تحيط بنا، وهى ثقافة لا يتاح لنا منها كرؤية وصوت، سوى جزء فقط، لأننا نأخذها كشيء مسلم به، كوجود كالسمك فى الماء. إن بيئتنا الموسيقية كامنة فينا، فى أفكارنا، وخارجنا أيضًا – من خلال الأفراد الآخرين فى مجتمعنا. وهى تمتد للخارج عن طريقنا (وتخترقنا) فى سلسلة من الدوائر، تضم الأسرة، والمجموعات العرقية، والأساليب الإقليمية، والمواقع الجغرافية، والجذور الثقافية (أوروبا الغربية، أفريقيا، آسيا، وهكذا). وهى متوافرة لدينا فى صورتها الحية أو يتم انتاجها بصورة ميكانيكية. وهى تأتينا عبر التاريخ (الروائع الكلاسيكية، ألحان الرباب من العصور القديمة، جاز البيبوب **Bebop Gazz**، أو من خلال ما يجرى بيننا الآن من ظواهر فنية (أحدث الروائع الغنائية والموسيقية التى تحقق ذيوعًا كبيرًا أو مقطوعات الرائدة – "الجديد **The New Thing**").

وينصب هذا الفصل على تجميع معلومات موثقة لموسيقى اليوم. ونحن نشجعك على البحث فى عالم من الموسيقى قريب منك، كى تلاحظه بنفسك، وتناقش من يعملون فيه، ويمكنك توثيقه بالتسجيلات والصور الفوتوغرافية، ومن ثم يمكنك تفسير المعلومات التى ستحصل عليها فى مشروع ما يتعرض

لما يجرى من أنشطة موسيقية فى عالم اليوم. وإذا كان هذا المشروع البحثى جزءًا من مقرر دراسى، فلابد أن تلجأ لمعلمك لتحديد الاتجاهات. وما يتلـو ذلك هو دليل عام، على أساس الخبرة التى اكتسبناها نحـن وطلبتنـا مـع مشروعات مماثلة فى كلياتنا وجامعتنا.

واختيار موضوع لإجراء بحثك هو الخطوة الأولى فـى المـشروع. وتصلح الأغانى والموسيقى الآلية لأغراض كثيرة جدا، وهى موجودة فـى تنويعات لا حصر لها من السياقات، بدءًا من الغناء فى الحمام حتـى أوبـرا الميتروبوليتان[١]، ومن مارشات المدارس الثانوية حتى مهرجانات الـروك، ومن أغنية المهد **Lullaby** إلى الإعلان التليفزيونى، ومن عروض الفيـديو الموسيقية إلى موسيقى الكمبيوتر من خلال الإنترنت. وسواء كانت المـواد الموسيقية مبتذلة، أو على شيء من العمق، فكلها تحمل معانى مـا. ولكـى نساعدك فى اختيار موضوع، سنأخذ فى اعتبارنا عـدة مبـادئ تنظيميـة: الأسرة، الجيل، والنوع أو الجنوسة **Gender**، الهواية، أوقات الفراغ، الدين، العرقية، النزعة الإقليمية، القومية، الفكر التجارى. وعندنا تطلع على الدراسة المسيحية الموجزة التالية ستجد أنك قد تذكرت بعض الموضوعات التى تمثل لك بؤرة اهتمام. ونركز هنا على أمثلة من أمريكا الشمالية، إمـا إذا كنـت ستستخدم الكتاب فى أماكن أخرى، فلابد أن تطبق تلك المبـادئ التنظيميـة (وربما غيرها) على أمثلة من ثقافتك الموسيقية الخاصة بـك. وفيمـا بعـد

---

(١) فى نيويورك، تأسست عام ١٨٨٠ - أكبر مؤسسة لعرض الفنون الأوبراليـة فـى الولايات المتحدة - المترجم.

سنوافيك ببعض الاقتراحات النوعية عن كيفية التحرك من دراسة شاملة **Subject** إلى موضوع معين **Topic**، وكيف تتبع أفضل الطرق إلى تجميع المعلومات.

الأسرة

كما هو الحال فى كل الثقافات، نجد أن معظم أهالى أمريكا الشمالية يستمعون إلى الموسيقى فى البداية فى محيط الحياة الأسرية (شكل ١١-١). ومعظم مثل تلك الموسيقات يأتى من مشغل الأسطوانات المدمجة، والراديو، والتليفزيون أو الكمبيوتر. وكثيرًا ما يقول الناس (الموسيقيون) إن ذلك النوع من الموسيقى التى سمعوها من قبل أن يبلغوا ما يكفى لكى يكون لديهم ألبوماتهم الخاصة بهم، قد أثر فيهم بقوة. وفى نطاق الأسرة عادة ما تصدر الموسيقى فى شكلها الحى بشكل متواصل. فكثير من الأمهات والجدات تغنى أغانى المهد **Lullabies** على سبيل المثال. وفى بعض الأحيان تكون أغانى المهد هى الأغانى الوحيدة فى لغة أجنبية، التى يسمعها أطفال أمريكا الشمالية فى خلفية عرقية قوية، طالما أن الناس (وعلى نحو خاص الأجداد) غالبًا ما ترتد إلى اللغات القديمة، والمألوفة فى شكل أغانى حميمة توحى بالألفة. وفى إيجاز، فمعظم الأمريكيين الشماليين لديهم معرفة قديمة بالأغانى التى تعلموها فى طفولتهم من خلال الجلسات العائلية. وغالبًا ما تكون مجرد أغان لتسلية الصغار، دون أن تحمل أى رسالة ثقافية عميقة. إن ما اكتسبوه في طفولتهم ليس إلا أدوات موسيقية لجماعات عرقية معينة، سواء كانت المجتمع الريفى

لأهـــالى كوبيـــك **Quebecois**، ضـــواحى كاليفورنيـــا، المنطقـــة الوســـطى **heartland** فى إلينوى، منطقـــة الأباتـــشى **Appalachain**[1]، أو المنطقـــة الداخلية لمدينة نيويورك. والأطفال يتوافقون مع (أو ضد) تلك الخلفية الموســـيقية الأساسية كجزء من عملية نموهم وإيجاد هويتهم. وفى مراحل نمـــوهم، وإذا مـــا جذبتهم الموسيقى كفن، سيكتسبون القدرة على الاستماع إلى أنواع عديدة، شـــديدة الاختلاف من الموسيقى، سواء داخل أو خارج نطاق عـــائلاتهم ومجتمعـــاتهم. وعندما يصبحون موسيقيين بالغين، فقد يكون لديهم هويـــات موســـيقية متعـــددة كنتيجة للخيارات التى مارسوها على امتداد مسيراتهم الفنية.



شكل ١١ - ١

عائلة من المزارعين تؤدى تراتيلا أمـــام منـــزلهم -- هـــال كونتى **Hale County**، ألا باما - ١٩٣٦.

(١) المناطق الجبلية فى الشمال الشرقى للولايات المتحدة - المترجم.

ومن أمثلة ذلك إريكا براون **Erica Brown** (شكل ١١ – ١٢)، التى نشأت فى ولاية مين **Maine** بالولايات المتحدة، حيث تعلمت الموسيقى الفرنكو أمريكية من أفراد عائلتها ومجتمعها، وفيما بعد بدأت فى دراسة الفيولينا الكلاسيكية. وهى الآن مغنية وعازفة فيولينة **Fiddler** وتبلغ من العمر اثنين وعشرين عامًا، وتعزف الموسيقى الفرنكو أمريكية فى نيو إنجلند، وفى المهرجانات العرقية كما تعمل أيضًا كرائدة لفرقة بلوجراس تقدم موسيقي لها ارتباط بمنطقة جبال الأبالاتشيا الجنوبية.

الجيل والجنوسة Generation and Gender

تنتظم الكثير من الممارسات الموسيقية فى أمريكا الشمالية بين فئات عمرية أو على امتداد الأجيال. ففى المدارس والفصول الدراسية الكنسية **Church classes**، وفرق الكشافة، وألعاب الأطفال على الأرصفة، وفرق الغناء فى الكليات، وكثير من المواقع الموسيقية، نجد أنها أفراد من نفس العمر. وقد تظل الأغانى التى تتعلمها تلك الجماعات معها كلما تقدم بها العمر.

وعلى الرغم من ذلك، فإنه قد نما كم اختلاط الأجيال فى الحياة الموسيقية بأمريكا الشمالية تحت تأثير التليفزيون والتسجيلات. وعلى سبيل المثال، فكثير من الموسيقات التى كان يُظن أنها تخص الشباب فقط فى الستينيات، مثل موسيقى البيتلز **Beatles' Music**، قد لاقت استحسانًا بين الاجيال الأقدم أيضًا. واليوم نجد أن من هم أصغر سنًا يحبون موسيقى آبائهم أكثر مما كان هؤلاء الآباء يحبون مسيقى أبائهم هم وفى الموسيقى العرقية

Ethnic Music أيضًا، نجد أن الصغار قد تعلموا الأغانى التقليدية من جداتهم بدلا عن التندر والسخرية من الأغانى الفولكلورية القديمة، كما كانوا يفعلون فى جيل أو جيلين سابقين.

هناك فروق نوعية (فى الجنوسة **Gender**) أقل بالنسبة إلى موسيقيى اليوم مما كان الأمر عليه من قبل. وكما تشارك النساء الآن فى رياضات كسباق السيارات، وأصبحت "جوكيات **Jokeys**" محترفات أيضًا، نجد زيادة مضطردة فى أعداد العازفات على مختلف الآلات الموسيقية مثل الطبول، والساكسفون، والتى كانت من قبل مقصورة على الرجال (شكل ١١ – ٢) وهناك ضرب كامل من النشاط الموسيقى كان حصريًا من الأنشطة الذكورية، وهو ما يطلق عليه أغانى الهواة **Braber Shop Singing**(١)، نجد الآن له أسلوبًا أنثويًا موازيًا، حيث ظهرت فرق نسائية مثل " **Sweet Adelines**"، وهناك فريق نسائى يقدم موسيقى البلوجراس **Bluegrass** وقد أطلقن على أنفسهن اسم "**All Girls Boys**"، بينما نجد أيضًا نجوم بلوجراس مثل أليسون كراوس **Alison Krauses**، روندا فينسنت **Rhonda Vincent**، ولورى لويس **Laurie Lewis**، إلا أن فروق النوع تظل مهمة كما يبدو ذلك الآن فى فرق موسيقية مثل الفرق الاجتماعية الأخرى فى أمريكا الشمالية، التى تقوم على أساس خطوط التفرقة الجنسية.

---

(١) أغان ذات طابع عاطفى، وغالبًا دون اصطحاب آلى، يؤديها الهواة (عادة أربع أصوات رجال) فى جمعية أوناد (الولايات المتحدة)، وقد تأسست هيئة لتشجيع هذا النوع من الغناء (١٩٣٨) – المترجم.

أوقات الفراغ Leisure

تلعب الموسيقى كعنصر ترفيهى فى أوقات الفراغ دورًا مهمًا فى الحياة فى أمريكا الشمالية وعلى سبيل المثال: نجد رباعى من موسيقى الهواة Barbershop Quartet يضم برنامجه زوجات المغنين مثل " Thursday Night Widows" (أرامل ليلة الخميس)- وربما يكون أحد الأسباب وراء تكوين فرق رباعى النساء. ويشعر كثير من المواطنين فى أمريكا الشمالية بالحاجة إلى فرقة قوية للترويح والتسلية Pastime، وبالطبع فقد شق ذلك الدافع طريقه إلى المنظمات الموسيقية. وهناك مجموعة عرقية محلية مثل "الصقور البولندية Polish Falcons (ضمن ما يطلق عليه مؤسسات بريد الفيلق الأمريكى American Legion Post) لها فرقة أيضًا، وهنا تؤكد الممارسات الموسيقية على تضامن الجماعة. وإيفاد الفرقة إلى العروض المحلية أو المهرجانات يكون مجالاً لعرض نشاطها ومصدرا لفخرها. وقد يجد الأعضاء فى عروضهم بفرق الصفافير والطبول Drums – Fife – and Corps أو فرقة "Governer's Foot Guard" (إذا ما استخدمنا أمثلة من ولاية كونيكيت Connecticut) متنفسًا لقضاء أوقات الفراغ. ويكون الشباب من السود فى المدارس الثانوية والكليات فرقًا خارج نطاق المقررات الدراسية، وبصفة غير رسمية، تقدِّم موسيقى الهيب هوب Hip Hop، أو الموسيقى الدينية Gospel. وفى بعض الأحيان تتحول تلك الفرق إلى فرق نصف محترفة تمامًا. ومعظم المدارس الثانوية والكليات تتفاخر بأن لديها عدة فرق روك وفرق للجاز إضافة إلى عازفى بيانو وعازفى جيتار يؤدون الأغانى الشعبية، وكذا فرق للموسيقى الحرة.

وقد سهل الكمبيوتر ممارسة الموسيقى كهواية لأوقات الفراغ. فهناك فرق تتصل آلاتها ببرمجيات مثل "فرقة الجراج لبرامج آبل **Apple's Garage Band**"، ومنها يمكن للمؤلفين الموسيقيين أن يجمعوا الأغانى والمؤلفات الآلية ويهيئونها فى نظم **Arrangement**، ثم يقوموا بتسجيل نسخة نهائية يقدم فيها الكمبيوتر عنصر المصاحبة الآلية **Instrumental Accompaniment**. وفى إمكان الهواة والمؤلفين الموسيقيين المحترفين التواصل مع المواقع المختلفة على شبكة الإنترنت، حيث يتشاركون فى إصدار تجهيزات متعددة الطبقات للمؤلفات الموسيقية (انظر الفصل الأول).



شكل ١١- ٢

"الأولاد فى الفرقة" **The Boys in The Band** فرقة فى حفل جروف ليك **Grove lake**- فرقة نحاسية من مدينة أوريجون ١٩١١.

الدين Religion

الدين هو واحد من أكثر المجالات توثيقًا فيما يخص الحياة الموسيقية لأهالى أمريكا الشمالية. ويدرك الباحثون دور الموسيقى فى كثير من الحركات الدينية، بدءًا من حركة الموارفيين Moravians(١) فى القرن الثامن عشر ومرورًا بحركات الإحياء فى القرن التاسع عشر وتأسيس طوائف مثل المورمون Mormons(٢) والمعمودين Pentacostals(٣). وقد وُضعت دراسات كثيرة حول ملاءمة أنواع معينة من ممارسة الموسيقى فى ثوب دينى، مثل عزف الأرغن فى المعبد اليهودى Synagogue أو إدخال عناصر فولكلورية أو جاز فى طقوس الكنيسة. وبينما تركز دراسة علمية على أغانى الزنوج الدينية الحزينة Negro Spirituals، نجد اهتماما بنظام واعظ خيمة الإحياء Tent-Revival Preachers(٤)، ومشعوذ الثعابين Snake Handler، وكذا الكنائس القديمة، اهتمامًا (انظر شكل ١١ – ٣). إلا أن الأنشطة الموسيقية فى الكنائس البروتستانتية المعاصرة للطبقة المتوسطة Main Line

---

(١) حركة إصلاحية قادها جون هس John Hus المورافى فى أواخر القرن الرابع عشر ضد الكاثوليكية الرومانية وأعيد تجديدها على يد تسينزندورف Zinzendrof فى ألمانيا فى القرن ١٨ – المترجم.

(٢) المورمون Mormons: مذهب مرتبط بحركة قديس اليوم الآخر Latter Day Saint Movement من اتباع جوزيف سميث Joseph smith– القرن ١٩ فى الولايات المتحدة – المترجم.

(٣) المعموديين Pentacostals اتباع مذهب التعميد بالروح القدس Baptism With The Holy Spirit من خلال التجربة المباشرة للرب من اللفظ Pentacost، وهو عيد الحصاد (عند اليهود) أو العنصرة – المترجم.

(٤) خيم تعقد فيها اجتماعات للمسيحيين للدعوة وإعادة إحياء قيم الكنيسة Revival Meeting ومعظمها فى الولايات المتحدة. وتتم بين طوائف المعموديين Pentacostal، وتتشارك فى برامجها الوسائط الإعلامية – المترجم.

Middle Class Churches، والمعابد اليهودية **Synagoues**، والمساجد تمثــل اهتماما مساويًا، رغم قلة من يدرسونها. وأغانى الحركات الدينيــة الجديــدة، مثل مجموعات التأمل **Meditation Groups** الصغيرة، التى تعتمــد علـــى التفكير الدينى المسيحى أو الشرقى، هى الأخرى تستحق الاهتمام وتحتاج تلك المجموعات إلى تشجيع التضامن وتوصيل رسالتها، إلا أنه ليس لها موسيقى تقليدية. وكثيرًا ما يغيرون كلمات أغانٍ مشهورة كأسلوب للبداية مثلما فعــل مارتن لوثر **Martin Luther** عندما غير كلمات أغانى المنادمــة الألمانيــة **German Drinking Songs** (الخمريات) منذ ٤٥٠ عامًا كى يكِّون كيانًا من الأغانى الدينية، والتى نعرفها بالتراتيل الكورالية البروتــستانتية **Protestant Chorales**. وقد تعمل المجموعات الجديدة باجتهاد فى تطــوير مـــا يعــرف "بالموسيقى الداخلية **Inner Music**" لأعضائها، حتى يصل المؤمن إلى الحالة المطلوبة من الطمأنينة.



شكل ١١– ٣

غالبًا ما تصاحب الموسيقى الطقوس الرسمية علـــى نحـــو تقريبى، مثل ذلك التعميد **Baptism** قديمًا. كنتكى الــشرقية، ١٩٠٠.

العرقية Ethnicity

العرقية هى أقدم الاهتمامات فى دراسة الثقافة الموسيقية لأمريكا الشمالية، بمعنى أن الولايات المتحدة عادة ما تعتبر أمة من المهاجرين. والعرقية أيضًا واحدة من أحدث الاهتمامات بسبب الاهتمام بالهوية العرقية، والتنوع والتعدد الثقافى **Multiculuralism** وهو اتجاه أخذ يستجمع قواه منذ أواخر الستينيات (شكل ١١ – ٤).



شكل ١١– ٤

Alan Shavarsh Bardezbanian ألان شافارش باردزبانيان يعزف العود مع فرقته الشرق أوسطية. مهرجان الفولكلور القومى – بانجور – مين **Maine - 2003**.

وفى جميع أنحاء أمريكا الشمالية، نجد أن العرقية قد لعبت دورًا رئيسيًا فى التاريخ الموسيقى، سواء فى اللهجة المحلية **Dialect** أو فى أغانى

الأكاديين الفرنسيين French Acadians[١]: ففـي نيـو برونـشفيك New Brunswick، تغنى بالادات الـ Corrido البطولية (علـى الحـدود بـين المكسيك والولايات المتحدة على امتداد ريو جرانـد Rio Grande بمعرفـة المكسيكيين الأمريكيين، ويعيد مغنو البالاد الأنجلو أمريكيين قصة باربارا ألن ذات القلب القاسى Hard Hearted Barbara Allen[٢]، وهناك أغانى المهد باللغة اليبدية Yiddish Lullaby فى مساكن بروكلين الشعبية، وجميعها دلائل على أن أهالى أمريكا الشمالية قد أقاموا حدودًا عرقية من خلال الموسـيقى وحافظوا عليها. ولا تبدو وظيفة الموسيقى علامة على تـضامن الجماعـة والأصل المشترك أكثر وضوحًا فى أى مكان منها فى تنويعـات الأغـانى، والرقصات، والألحان الآلية التى تميز ذلك الموزاييك العرقـى فـى شـمال أمريكا. والطلبة فى الولايات المتحدة، الذين توقف أباؤهم أو أجـدادهم عـن أداء أغانى العالم القديم، وهم فى طريقهم كى يصبحوا أمريكيين مائـة فـى المائة، أصبح لديهم الآن حماس للالتحاق بمجموعات الموسيقى العرقيـة، أو دراسة ميراث الجماعات التى ينتمون إليها. وهنـاك أيـضًا آبـاء وأجـداد آخرون، لم يتوقفوا على الإطلاق عن غناء أغانيهم التراثية.

---

(١) الآكاديون (من الفرنسية Acadiens) سكان المستعمرات الفرنسية الذين قدموا إلـى الولايات المتحدة فى القرن السابع عشر، وهم الآن متحدثون بالفرنسية فى كنـدا – المترجم.

(٢) أغنية شعبية من أصل إنجليزى أو إسكتلندى تتناقلها الناس شفاهة منذ القرن السادس عشر، وقد طبعت فى الولايات المتحدة عام ١٨٣٦ ولها نسخ عديدة. تـدور حـول قصة حب من طرف واحد – المترجم.

والموسيقى العرقية فى شمال أفريقيا كانت دائمًا حافلة بالتغيرات عبر القارات. فمن ناحية، تأثر اليونانيون الأمريكيون بالتطويرات الجديدة التى حدثت فى الموسيقى الشعبية فى أثينا، وعلى الجانب الآخر، نجد تسجيلات البولنديين الأمريكيين تحقق انتشارًا بين المزارعين فى أقاصى القرى الجبلية فى بولندا. وقد انتشر الجاز الأمريكى وموسيقى الكانترى حول العالم، من هولندا وروسيا حتى اليابان. ومازال هناك تفاعل عسير على الفهم بين موسيقى السود فى الولايات المتحدة، وموسيقى منطقة الكاريبى **Carbian** (شكل ١١-٥). فقد تتضمن أغنية واحدة طبقة فوق طبقة مما يطلق عليه "ترحال موسيقى **Musical Travel**". فالريجى **Reggae**[١] تطور فى جامايكا، حيث مثل مزيجا من الأفروكاريبى وموسيقى السود المعروفة بالصول **Soul**. وقد وفد ذلك الأسلوب المعقد من إنجلترا إلى أمريكا، حيث أعادت فرق موسيقى البوب تغليفه **Repackaged** وقامت بتصديره، واستمرت الدورة. وينتشر الريجى الآن فى معظم أنحاء إفريقيا، وفى جبال التاترا فى بولندا، وهو ما قد لا نتوقعه (انظر الفصل الخامس)، وقد انصهر مع موسيقى الريف التقليدية.

وفى عالم اليوم، أصبحت الموسيقات النابعة من أوساط الأسرة وللمجتمع، علامات للهوية العرقية، وأسلوبا أكثر قدمًا للحياة. وفى نفس الوقت يتم تغليفها وشراؤها وبيعها فى السوق، ويشجع ذلك على خاصيتى الأصالة **Originality** والفيرتيوزية **Virtousity**، واللذان قد لا يكونان على قدر من الأهمية فى السياقات التقليدية لمختلف الموسيقات.

---

(١) تفرع من الروكستيدى **Rocksteady** ورقصة السكا **Ska** فى جاميكا فى الستينيات. ويتميز الريجى بالتشديد على النقرات الثانية والرابعة فى المازورة. والريجى أبطأ من السكا وأسرع من الروك ستيدى – المترجم.



شكل ١١- ٥

أحد فرقٍ الكاريبى فى بوسطن والتى تستخدم طبولاً معدنية.
تقدم حفلاً فى سجن النساء، ١٩٧٩.

النزعة الإقليمية:

يُعتقد أن النزعة الإقليمية فى أمريكا الشمالية قد انخفضت حدتها مع انتشار نظام الطرق السريعة بين الولايات (الأمريكية) وسلاسل مطاعم الوجبات السريعة، وانتشار التليفزيون، وكل ذلك قد بدأ فى الخمسينيات. إلا أن الجماعات العرقية لا يمكن أن تذوب إطلاقًا فيما يسمى وعاء الصهر **Melting Pot**، ولذا نجد أن أساليب الحياة مازالت تختلف حسب المنطقة، سواء فى الكلام، الطعام، أو الموسيقى، وهكذا. فالإقليمية تظهر تحت أسماء الأساليب، مثل: موسيقى بلوز شيكاغو، وموسيقى الصول فى ديترويت "مؤسسة موتون **Motown** للتسجيلات"، أو حتى فى نطاق الأساليب العرقية،

كما يحدث فى التمييز بين رقصة بولكا من شيكاغو، وأخرى على الساحل الشرقى. وهناك أوجه تماثل بسيطة بين أساليب عزف النوتات منفصلة **Crisp Bowing**، وتوكيد النقرة الأولى فى المازورة **Downbeat Accent**، وأداء النغمات فى نبض إيقاعى أسرع **Up Tempo** فى منطقة الشمال، على الكمنجة (الفيولينا الشعبية **Fiddle**) فى منطقة الشمال الشرقى (شكل ١١-٦)، وبين نفس الأداء النغمى فى منطقة الجنوب الغربى، بما فيه من نعومة استخدام القوس، والنقرات الأكثر استرخاء. ويُظْهِر نفس لحن الترتيلة **Hymn Tune** تنويعًا كبيرًا حتى فى نطاق نفس الطائفة بمختلف أنحاء الدولة. وقد سُمعت إحدى عضوات كنيسة المعمودية الأصلية فى أنديانا **Indiana Primitive Baptist**، وهى تعلق على الألحان البطيئة والكثيرة الحليات **Highly Decorated** لطائفة من المعموديين الأصليين فى الجوار إلى الجنوب الشرقى قائلة: "لقد استغرقوا من الوقت عشر دقائق لمجرد أن يدخلوا فى مقطع النعم الإلهية المدهشة "**Amazing Grace......**"(١).

والنزعة الإقليمية مثلها مثل النزعة العرقية تعود للظهور كى تصبح موضة وزيًا سائدًا مرة أخرى. فهناك الآن كثير من المهرجانات المحلية، تعرض قوائمها وبرامجها على الشبكة الدولية، وبعض منها يستضيف مهرجانات تعرف بالمعارك الصورية **Mock Battles**، وهى تتكرر لأغراض جذب الأفواج السياحية إلى عروض موسيقية حية أو موسيقى مسجلة. وهناك أداء موسيقى إقليمى يحقق انتشارًا كبيرًا وهو أغنية "بيتى القديم فى كنتاكى **My old Kentucky**" ضمن منافسات ماى **May** فى

---

(١) ترتيلة مسيحية من وضع رجل الدين والشاعر جون نيوتن **John Newton** (١٧٢٥ – ١٨٠٧) ونشرت عام ١٧٧٩، وتدور حول المغفرة، والخلاص، ورحمة الله التى وسعت كل شىء – المترجم.

كانتاكى ديربى **Kentuky Derby**. ومنذ سنوات قليلة شارك فى مهرجان قدمت فيه تلك الأغنية أمام ١٥٠ ألف مشاهد، وكان هناك ملايين أمام شاشات التليفزيون لربط الأغنية والحدث مع الإقليم الذى نشأت فيه.

وفى الصيف، حتى مع ما يبدو أحياناً من نتائج تسويق مخطط فى دهاء لترويج الثقافات المحلية، فإن التنويع الموسيقى الإقليمى لم يفسح الطريق بعد لوضع حجم يناسب كل أنواع الموسيقى، فمازالت أمريكا الشمالة كبيرة جدا ومتنوعة لكى تحول كل الموسيقات إلى أسماء ذات علامة تجارية **Brand Name** أو لتوجيه كل السكان للتجاوب بنفس القدر مع كل الموسيقات، والبحث فى إعادة الإحياء للقديم أو لاستمرار الجديد.



شكل ١١ – ٦

عازف الكمان **Fiddler** (الفيولينا الشعبية) إد لاركين **Ed Larkin** تيربريدج **Turbridge** – فيرمونت **Vermont** – ١٩٤١.

القومية Nationalism :

منذ أن كانت الولايات المتحدة مستعمرة أعلنت استقلالها وخاضت حربًا للمحافظة على هذا الاستقلال، بدأت منذ عهد بعيد فى البحث عن هوية موسيقية قومية. وقد ألهبت الأغانى الوطنية المشاعر القومية، حيث كان أداؤها من آن لآخر عاملاً مهمًا فى إذكاء الحماس الوطنى، مثلما فعل جان فيليب صوصًا **John Phlip Sousa**[1] وفرقته، وقلده الكثيرون حيث قدموا الألحان الوطنية **Flag Waving Tunes** على المسرح فى الحفلات التى عرفت بمنتزهات الأحد **Sunday Promenaders**، كان أطفال المدارس يحفظون كل أشعار النشيد القومى، وبعد أن خبا ضوء تلك التقاليد خلال القرن العشرين، أعيد إحياؤها فى الألفية الجديدة مع أغنية "بارك الله فى أمريكا **God Bless America**" وذلك فى مختلف المناسبات كى تستدعى الإحساس بالتضامن فى وجه الدمار الذى حل بمركز التجارة العالمى فى ١١ سبتمبر (١٩٠١).

وربما يتكون أكثر برامجنا شهرة فى مجال الموسيقى القومية من أغانى الكريسماس مثل "أجراس الجلاجل **Jingle Bells**"، "الكريسماس الأبيض **White Christmes**"، "ورودلف الأيل ذو الأنف الأحمر **Rudolph The Red Nose Reindeer**". وخلال موسم العطلات، يكون من المستحيل تقريبًا ألا تسمع تلك الأغنيات. ويقال لكل بخيل سريع الغضب **Curmudgeon** يطرد الذين ينشدون

---

(١) (١٨٥٤-١٩٣٢) مؤلف موسيقى وقائد فرق موسيقية أمريكى. اشتهر بمارشاته وأغانيه الوطنية وعرف باسم ملك المارشن – المترجم.

ترانيم عيد الميلاد **Caroliners** من الغناء الأمامى لمنزلـــه، أنـــه يفتقـــد روح الكريسماس، وسرعان ما يكتسب سمعة بين جيرانه أنه بخيل (دقـــه) **Scrooge**. وتحتوى الأمثلة الأخرى على أغانى وطنية يتعلمها الأولاد فى المدارس العامة، مثل "علم النجوم الخفاقة **The Star Spangled Banner**"، فى أمريكا الجميلـــة **America The Beautiful**، "وطنى يـــا أرض الحريـــة **My Country't Is of Thee**"[1] و"خـــدنى خـــارج الملعـــب (البيـــسبول) **Take Me Out To The Ballgame**، "بارك الله فى أمريكا"، وهى أمثلة للأغانى التى بـــدأت تحيـــا فـــى المسارح الموسيقية أو فى التسجيلات، إلا أنها قد أصبحت الآن جزءا من ذخيرة الميراث القومى الموسيقى.

الموسيقى كسلعة Commodified Music (تسليع الموسيقى):

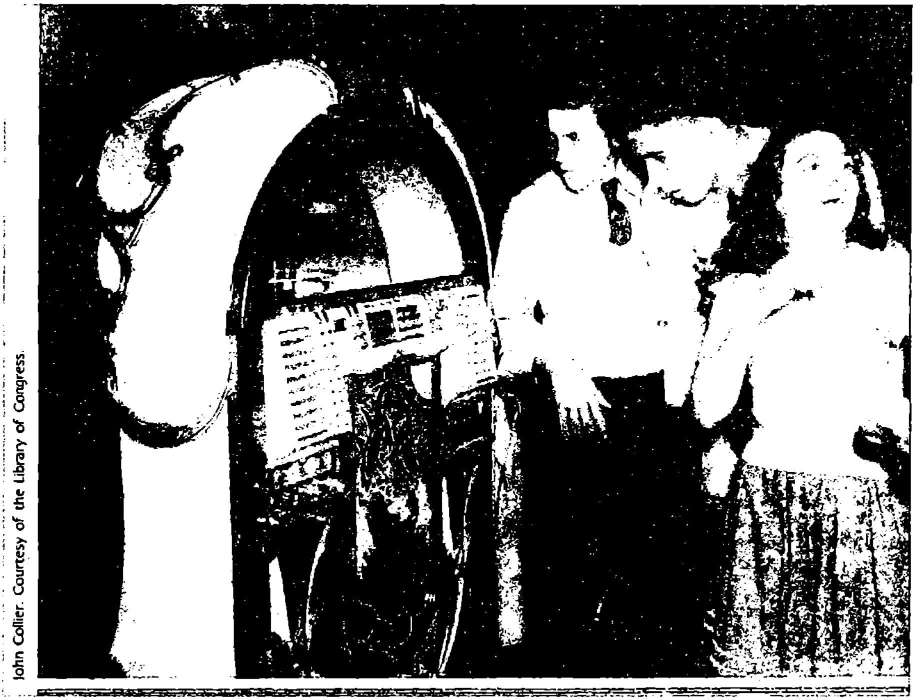
ما زال الهواة يمارسون معظم الأنشطة الموسيقية فى ثقافـــة أمريكـــا الشمالية، كما يوفر المحترفون المدفوع والأجر الكثير منهـــا أيـــضًا. ومـــن الجدير بالملاحظة أن تلك الثقافة المعقدة تتضمن أيضًا أحداثًا ووقائع موسيقية تعكس صورة نموذجية للمجتمعـــات اللاصـــناعية أو مجتمعـــات مـــا قبـــل التصنيع**Predindustrial Socities** . وعلى الرغم من أن بعـــض ضـــروب الموسيقى مثل المراثى الجنائزية، قد اختفت بدرجة كبيـــرة فـــى الولايـــات المتحدة، فإن كثيرًا من الطقوس التى تصاحب أحداث الحياة المهمـــة، مثـــل حفلات الزفاف أو طقوس تقـــديم الشخـــصيات الاجتماعيـــة فـــى المحافـــل

---

(١) كانت النشيد القومى من قبل "علـــم النجـــوم الخفاقـــة **Star Spangled Banner** ـــ المترجم.

Initiations، ما زالت فى حاجة إلى موسيقى تكسبها مهابة احتفالية. وقد يقام حفل زفاف فى حديقة فى وجود عربة آيس كريم، وبالونات، والمدعوون يرتدون الجينز، بدلاً عن حفل رسمى كنسى، إلا أن الموسيقى تظل العنصر الذى لا غنى عنه حتى ولو كانت عبارة عن ألحان شعبية بدلاً من مارشن الزفاف الرسمى، وتتجه نوادى اليخوت العائمة إلى التخطيط لحفلات راقصة فى أثناء الليالى التى يكون القمر فيها بدرًا، أحيانًا لممارسات ثقافة قديمة معينة.

وهناك كم كبير من تلك الموسيقى "المسلعَّة **Commodified**" يتواصل من خلاله مواطنو أمريكا الشمالية بشكل يومى مع ما يمكن أن يطلق عليه "تحرر من الجسد **Disembodied** ــ بمعنى أن المستمع لا يشعر بالحضور البدنى للمؤدى، وفى كثير من الأحوال لا يمكنه أن يرى حتى الحالة الأصلية التى تنطلق فيها المقطوعة أو الأغنية (انظر شكل ١١–٧). وبعض من تلك الموسيقى يمكن التحكم فيها جزئيًا بمعرفة المستمع، الذى يختار التسجيلات من بين مجموعة كى تناسب حالته المزاجية، ورغم أن المستمع يمكنه أن يتخيل الحالة التى كانت عليها الموسيقى فى الأصل ــ قاعة كونسير أو إستوديو تسنجيل ــ فإنه ما من سبيل لحدوث أى تفاعل مع المؤدين، وتكون الموسيقى هى نفسها فى كل مرة يدار فيها للشريط التسجيل. والواقع أن كثيرًا من تلك الموسيقى لا يجرى تقديمه على الإطلاق فى عروض حية كحفل أو أستوديو تسجيل، بل يجرى توليدها، فى جزء منها، من خلال عرض حى، وفى جزء آخر بواسطة مهندسين وموسيقيين، الذين يضيفون تراكات **Tracks** فى ستوديو تسجيل، أو بواسطة كومبيوتر.



شكل ١١ - ٧

الرقص على أنغام مسجلة يطلقها جهاز "الجكبوكس Jukebox" – ولاية فرجينيا الغربية West Virginia – ١٩٤٢".

ويعتبر ظهور تيكنولوجيا الـ **mp3** أحد أهم التطويرات الحديثة فى مجال الموسيقى "المسلعة **Commodified**"، حيث أمكن توزيع الموسيقى فى تلك الصيغة من خلال الإنترنت، وأصبح فى إمكان الموسيقيين الذين يجدون أن تداول الموسيقى، منذ إبداعها حتى تسويقها بين عدة جهات، يلتهم النصيب الأكبر من حجم مبيعات ألبوماتهم، فاتجهوا إلى تسويق تسجيلاتهم مباشرة إلى المستهلكين عبر الشبكة الدولية **World wide web** ويحتشد المستهلكون على

المواقع الإلكترونية، لإنزال **Download** الموسيقى على أجهزتهم، وغالبًا ما يكون ذلك دون مقابل.

ويوجه علماء الموسيقولوجيا الإثنية اهتمامًا كبيرًا لدراسة الكيفية التى يستخدم بها الناس الموسيقى فقط، بل أصبح لديهم القدرة على معالجتها هندسيًا وتعبئتها لأنفسهم ولأصدقائهم. فهم يمزجون الشرائط ويختارون تراكات من الأسطوانات المدمجة فيما بين الأصدقاء، وهم تقليد شاع فى العقود الأخيرة من القرن العشرن. وأحد نماذج ذلك النوع من الأنشطة الموسيقية هو ما عرف بالـ "**Deadhead**"(١)، وفيه يجرى تسجيل وتسويق شرائط فرقة "**Grateful Head**"(٢). وقبل ظهور هؤلاء "العقول الشاكرة **Grateful Heads**" لفترة طويلة كان هواة موسيقى الجاز **Jazzbuffs** يسجلون ويسوقون برامج على مدى ساعات من الموسيقات المرتجلة **Jam Sessions**(٣)، واليوم فإن الشخص الذى ينقل برامج موسيقية من الإنترنت،

---

(١) جماهير الهواة التى كانت تسافر وراء الفرقة الموسيقية حفلات العروض الحية للفرق التى عرفت باسم **Grateful head** فى جولاتها فى السبعينيات، وأصبح لها ملابس معينة واصطلاحات أيضًا. (انظر بعج ٥) ــ المترجم.

(٢) فرقة موسيقى روك أمريكية تكونت عام ١٩٦٥ فى سان فرانسيسكو، واشتهرت بأسلوبها الكهربى الفريد امتزجت فيه عناصر من البلوجراس، والروك والفولكلور، والبلوز ....إلخ على نحو لا مثيل له ــ المترجم.

(٣) أسلوب عزف موسيقى الجاز والموسيقات الشعبية الأمريكية، يؤدى فيه الموسيقيون فقرات ارتجالية طويلة تعتمد على ألحان غنائية موجودة بالفعل، ويتراوح ما بين أداء الهواة المتجمعين (ومن هنا لفظ زحمة أو زنقة **Jam**) وبين عزف ارتجال يتطلب مهارة كبيرة يتم فيها إصدار تسجيلات للجماهير ــ المترجم.

يقوم بتحرير وطبع **edit** الموسيقى ويسجلها على جهاز الـــــ **i Pod** يلعــب دورًا نشطًا وإيجابيًا فى اختيار الموسيقى التى تتوافق مع أسلوب حياة معين، ولا يتطلب إبداع الموسيقى على الكومبيوتر غناء أو عزفًا على آلة تقليديـــة، بل لقد أصبح الكومبيوتر هو بديل الآلة الموسيقية واستوديو التسجيل معًا.

والموسيقى المنسابة الناعمة، التى نطلق عليها موسيقى الخلفية العامـــة **Public background music** هى نوع آخر من الموسيقى المسلعه، والتـــى نسمعها فى حياتنا اليومية. وليس هناك ارتباط منطقى بين شراء مواد البقالة والاستماع إلى خلفية موسيقية **Piped Music**(١) فى أى ســـوبر ماركـــت أو متجر ضخم **Shopping Mall** وفى المكاتب والمصانع، قد يختار الموظـــف موسيقى للخلفية من النوع الذى تم إنتاجه وبرمجته حيث يزيد مـــن إنتاجيـــة العامل. ويمثل ذلك بالطبع موسيقى ذات تأثير نوعى شديد الخـــصوصية لا يطلبها أحد. بل قد لا يلتفت إليها البعض على الإطلاق.

لقد دار ذلك المسح الموجز لصناعة الموسيقى حول الأسرة، الجيـــل النوع (الجنوسة)، أوقات الفراغ، الـــدين، العرقيـــة، الإقليميـــة، والقوميـــة، والموسيقى المسلعه. ولابد أن يساعدك هذا العرض فى اختيـــار موضـــوع لمشروعك: عالم موسيقى يتواجد بالقرب منك وتكون مهتما بالخوض فيـــه، ويكون متاحا لك أيضا، كى يمكنك تجميع معلومات عنه.

---

(١) يطلق لفظ **Piped Music** على أن موسيقى تنساب فى أمـــاكن عامـــة مـــن خـــلال مكبرات صوت، وتتميز بسهولتها لخلق جو **Soothing Dimosphere** ـــ المترجم.

ممارسة الإثنوجرافيا الموسيقية Doing Musical Ethnography:

إن هدفك من اكتشاف وتوثيق عالم من الموسيقى هو ما نطلق عليه إثنوجرافيا الموسيقى **Musical Ethnography** ـ وهى تمثيل مدون، ووصف، وتفسير لبعض سمات وملامح الثقافة الموسيقية. وموضوع **Subject** إثنوجرافية الموسيقى الذى ستبحثه هو سمات الثقافة الموسيقية التى يجرى تمثيلها، أما نقطة البحث الجوهرية **Lopic** فى تلك الإثنوجرافيا، فتعمل على تمكينك من إجراء تحليل وتفسير لموضوعك، وعندما تتعرض للثقافة الموسيقية للمرة الأولى، فقد تشعر بأنك قد غرقت فى خضم المعلومات، إلا أنك لو استخدمت الجدول ١-١ (ص١٩) لتنظيم تفكيرك حول ما تراه وما تسمعه، سترى كيف تواصل تجميعك للمعلومات حول سمات معينة. للموضوع حيث قد تكتب عن نقطة معينة فى نطاق الثقافة الموسيقية. وقد تصاحب كتاباتك بعض الصور الفوتوغرافية، والتسجيلات، أو حتى شرائط فيديو تقوم بتسجيلها فى أثناء عملية توثيقك للثقافة الموسيقية. ومن الممكن تسجيل الموسيقى الموجودة فى البرنامج (الذخيرة الموسيقية **Repertory**) لاستخدامها فى الدراسة والتحليل فيما بعد. ومن الممكن مراقبة كثير من المنظمات الاجتماعية والمواد الثقافية، وذلك من خلال الاستماع إلى أحاديث الموسيقيين مع بعضهم بعضًا، وبمناقشتهم، يمكنك أن تبدأ فى فهم أفكارهم حول الموسيقى، ومن خلال إجراء مقابلات **Interviews** يمكنك إدراك ما هو أكثر حول تلك الأفكار، والذخيرة الموسيقية، والأنشطة الموسيقية، والمواد الثقافية. (وفى النهاية فإن المناقشات والمقابلات التى تمت بين دفتى هذا

الكتاب كانت الأساس لكتابة سير حياة الموسيقيين الذين ورد ذكرهم فيه). إلا أن اكتشاف وتوثيق عالم من الموسيقى لا يشبه فحص الأميبا **Ameba** تحت الميكروسكوب، فالناس سيختلفون فى الكيفية التى يسلكون بها أو يتصرفون، وفيما يعتقدون، وفيما يقولونه لك. وهم يغنون نفس اللحن بطرق عديدة مختلفة. وفى ظل هذه الظروف، تصبح مهمة تمثيل وتفسير ثقافة موسيقية بدقة، حتى ولو سمة واحدة منها، فى إيثنوجرافيا الموسيقى، مشروعا معقدا يتطلب براعة وحنكة، وربما يكون شيئا ما لم تفعله من قبل.

اختيار موضوع: بعض الاقتراحات العملية

من الواضح أن مشروعك يحتاج إلى أن تقوم بتجميع، وفهم، وتنظيم المعلومات حول الموسيقى كى يمكنك تقديمها. وهو أمر يختلف عن البحوث العادية التى تتم فى المدرسة فى أنه يركز على وضع أو حالة **Situation** موسيقية قيد البحث فى مباشرة من خلال الناس بدلا عن البحث عنه فى الكتب الموجودة فى المكتبة. وفى الموسيقولوجيا العرقية كما هو الحال فى الأنثروبولوجيا والفولكلور، لا بد من أن تشاهد بعينيك، وتلاحظ، وتطرح الأسئلة، وتجرى تسجيلات، وتلتقط صورا. وفى بعض الحالات يكون من الضرورى القيام ببحث ميدانى **Fieldwork**، ومن الطبيعى أن البحوث المكتبية ستكون مفيدة جدًا فى الغالب كجزء من ذلك المسعى. فقد تعثر على معلومات تصلح خلفية لنقطة البحث فى المكتبة، أو الإنترنت، ولا يجب عليك أن تفوت فرصة القيام بذلك. إلا أن معظم مشروعك سيتطلب منك التواجد

فى الموقع، حيث ستحصل على أكثر معلوماتك قيمة وأصالة. وبلا شك فإن تجميع المعلومات حول الموسيقى واستيعابها ثم تنظيمها كلها أنشطة مرتبطة ببعضها. وعليك بالبدء فى نوع من نفاذ البصيرة **Insight** حول المعلومات التى قمت بجمعها. وكلما نظّمت تلك المعلومات، ستكتسب رؤى جديدة. وسيكون فى مقدورك توصيف المعلومات كى تتحرك قدما نحو تفسيرها.

ويمكنك أن تتداول خياراتك للمشروع البحثى بثلاث طرق:

الطريقة الأولى عليك فيها بمحاولة بوضع جدول للموسيقى التى تسمعها يوميًا:

١- الاحتفاظ بسجل **Log** أو دفتر يومية **Journal** لكل ما تسمعه من موسيقى على مدى ثلاثة أو أربعة أيام أو أسبوع. ودون ملاحظاتك حول السياق، والأسلوب، والغرض من الموسيقى. وقدر الوقت الذى أنفقته من يومك مع موسيقى من نوع ما.

٢- القيام بعمل تسجيلات، ولقطات فيديو، أو مجرد كتابة وصف لعدة إعلانات تليفزيونية تستخدم الموسيقى. لاحظ أسلوب الموسيقى وما تريد أن تعبر عنه من صور. وكيف تتكامل الموسيقى مع رسالة الإعلان؟ وهل نجحت فى ذلك؟ أم كانت مزعجة؟ أم كلاهما؟

٣- وضع مخطط **Map** يعدد دور وفوائد الموسيقى فى مختلف أفلام السينما أو عروض التليفزيون فى أثناء مشاهدتك لها. ولكى يكون هناك تباين فى برنامجك المخطط، اختر مسلسلا يعرض نهارا،

وفيلما بوليسيا، أو كوميديا مواقف **Situation Comedy**، ومسلسلا دراميا شائعا، على سبيل المثال.

٤- القيام بعمليات مسح لاستخدامات موسيقى الخلفية **Background Music** فى المتاجر المحلية مع إجراء مقابلات مع أفراد المبيعات، والمديرين، وأصحاب المتاجر، والزبائن (ولا تنس أن تحصل على إذن). وانظر ماذا يقولون حول الموسيقى وحركة البيع.

٥- القيام بعمليات مسح للموسيقى التى تسمعها من خلال الإنترنت. وفى أى المناسبات التى تبحث فيها عن موسيقى على الإنترنت؟ وما هى علاقتك بتلك الموسيقى وكيف يمكن مقارنتها مع علاقتك بالموسيقات الأخرى فى حياتك اليومية؟ هل هناك مجموعة من الأفراد لديهم اهتمام بنفس الموسيقى محل اهتمامك؟ وأى نوع من المجتمع يشكله هؤلاء الأفراد...؟

والطريقة الثانية لفهم مادتك البحثية، هى فحص الموسيقى من واقع الخلفية الخاصة بك. وعليك بقدح ذهنك والبحث فى ذاكرتك عن أغانٍ وموسيقى. لاحظ كيف أثر ميراثك الدينى والعرقى **Ethnic** فى الموسيقى التى سمعتها، وفى اهتماماتك الموسيقية الحالية. وكيف تغير ذوقك الموسيقى كلما تقدم بك العمر؟ قم بعملية مسح لمحتويات مجموعتك من الأقراص المدمجة أو تفضيلاتك فى الاستماع من الراديو، والتليفزيون، أو الإنترنت. ويمكنك أيضا توجيه نفس الأسئلة لأصدقائك وأفراد أسرتك.

والطريقة الثالثة هى استكشاف الموسيقى فى نطاق مجتمعك ـ مجتمع مدرستك أو مدينتك الأم. فهناك يمكنك مقابلة الناس، والاستماع إلى عروض موسيقية، قد تكون أنت نفسك مشاركًا فيها، وتقوم بجمع كم لا بأس به من المعلومات. وفيما يلى عدة رءوس موضوعات ممكنة:

* المجموعات العرقية.
* معلمو البيانو.
* التعليم الخاص للعزف (متاجر الموسيقى، الدروس الخصوصية فى المنزل).
* مديرو الكورال.
* عازفو الأرغن فى الكنائس، وعازفو البيانو، وهكذا.
* موسيقى المدرسة (الابتدائية ـ الإعدادية ـ الثانوية).
* متاجر الموسيقى.
* صناع الآلات الموسيقية.
* موسيقى الخلفية فى الأماكن العامة.
* المشهد فى المنتديات (البارات، المقاهى، المطاعم، النوادى).
* المؤسسات الموسيقية (فرق الكورال، الفرق الموسيقية، رباعيات المغنيين الهواة، وهكذا).

* موسيقيو نصف الوقت (موسيقو عطلة نهاية الأسبوع).

* فرق المحترفين ونصف المحترفين (الروك، البوب، الجاز، الإيقاع، والبلوز، الكانترى، الدينى **Gospel**، وهكذا).

* مجموعات موسيقى الحجرة.

* الاستعراضات والموسيقى

* فارس الأسطوانات **Disc Jockey**(١).

* الأوركسترات السيمفونية.

وهناك طريقة رابعة لمباشرة العمل فى ذلك الصدد، وهى تضيق من نطاق الموضوع وتركز على حياة أحد الموسيقيين وموسيقاه. وغالبا ما يقع الاختيار على النجوم، إلا أننا فى غمار العمل ننسى كثيرًا من الموسيقيين الممتازين، الذين يكون أغلبهم من الهواة، ويعيشون بيننا. فهناك مواطنون محترفون، ومعلمون، وأصحاب متاجر تسجيل وتجارة الأعمال الموسيقية، أو من أصحاب المهن كحلاق المنطقة، ونظار مدارس، أو عمال مصانع، أحيانًا ما يكون لديهم تجارب موسيقية ثرية كموسيقيين محترفين، أو يمارسون الموسيقى فى أوقات فراغهم، وعملية البحث عن مثل هؤلاء الناس ليست دائمًا سهلة. حاول أن تتصل باتحاد الموسيقيين، والمنظمات العرقية، وعن

---

(١) واختصاره **DJ**: شخص يقوم باختيار تسجيلات موسيقية ويذيعها للحاضرين فى المناسبات والحفلات ـ المترجم.

طريق التواصل الشفهى **Word of Mouth**. والإتصال بمعلمى الموسيقى فى المدارس والكليات، وأصحاب برامج التسجيلات الموسيقية، ورجال الدين، وأصحاب النوادى، والأعمدة فى الصحف **Columns** وكتاب القصص، أو حتى أقسام البوليس المحلية، وفرق الإطفاء. ومن الممكن الاتصال بالموسيقيين مباشرة فى المعارض، والمسابقات الفنية **Contests**، والمهرجانات، والحفلات الموسيقية، والراقصة (شكل ١١–٨). وكثير من الكليات والجامعات بها مؤسسة للطلبة الأجانب تضم موسيقيين هواة، ويمكنهم أن يدلوك هناك عن آخرين فى المنطقة، وتوفر مطاعم الجماعات العرقية، وكذا متاجر البقالة مصدرًا آخر.

إن العالم الموسيقى المحيط بنا متنوع لدرجة قد تشعر معها بأنك غريق بين سيول جارفة من المعلومات، ولا تستطيع تركيز طاقتك. إلا أنه عندما تتخذ قرارك فى موضوع ما داخل مشروعك، ستجد أن هناك اثنين من المبادئ الإرشادية قد يكونا ذا عون كبير لك، أولهما: اختيار موضوع يكون ذا جاذبية خاصة موضعًا لاهتماماتك، وثانيهما: أن الموضوع الذى ستبحث فيه يكون فى متناولك. وسيكون النجاح من الصعوبة بمكان ما لم يكن لديك فضول كاف نحو الموسيقى التى ستتفحصها، كما يجب أن تكون قريبا منها حتى تتمعن فيه بعناية. ويجد كثير من الطلبة عونا كبيرًا فى إجراء مناقشات حول موضوعاتهم المقترحة مع معلمهم، وزملائهم، وذلك فى قائمة الدرس إذا سمح الوقت.

الموسيقيين أو آخرين لهم صلة بالموضوع ...؟، وما العروض التى ستقوم بتسجيلها...؟، وغالبًا ما ستكون فى حاجة دائمة إلى وقت ومرونة بقدر الإمكان خلال الدورة الدراسية. ومعظم من ستلتقى بهم سيسعدهم أن يطلعوك على ما لديهم من معلومات حول موسيقاهم ما دمت أظهرت لهم أنك مهتم حقيقة بها.

إحراز المدخل

عادة ما يكون للأنشطة الموسيقية جانب (أدائي) عام وجانب آخر (البروفات) خاص. فعملية الأداء هى قمة جبل الثلج، ولذا ستحتاج إلى فهم ما يدور تحت السطح، وهو ما تكتسبه على أحسن وجه بإجراء لمناقشات مع كل من لهم صلة بالموضوع. وإذا كان عليك أن تتفاهم مع غريب، فقد تحتاج إلى ترتيب مقدمة، إما من خلال صديق مشترك أو من خلال شخص له نفوذ أو سلطة. وإذا كنت تريد مناقشة موسيقيين فى منطقة عرقية على سبيل المثال، فمن الحكمة أن تتصل أولاً برئيس المنظمة لأخذ مشورته أو موافقته أولا. وهذا لا يتيح لك فقط الحصول على معلومات قيمة، بل أيضًا مشاركة الرئيس فى خططك، خصوصًا وهو يريد أن يعرف ما يدور فى مؤسسته. وفى مواقف أخرى يكون من الأوفق أن تدع المسئولين يعرفون ما الذى يدور بين جماعاتهم، وأسباب ذلك، ولكن يجب أن تتجنب أن يقدموك بمعرفتهم، خاصة إذا ما كانت سلطاتهم قانونية فقط ولا ينتمون إلى نفس المجموعة العرقية التى ستقوم بدراسة موسيقاها.

والاتصال الأول يكون على جانب خاص من الأهمية، حيث إن الطريقة التى تقدم بها نفسك سترسخ من هويتك ودورك. إن ذلك أحد الأسباب الكامنة وراء ضرورة أن تأخذ وقتا لكى تكون صادقا مع نفسك ومع الآخرين حول قضايا اهتمامك بموسيقاهم والغرض من مشروعك. وإذا ما كنت طالبًا فى كلية، فقد تجد نفسك وقد اضطلعت بدور الخبير. إلا أن ذلك دور لا بد من تفاديه. وعليك بأن تقول للأفراد الذين يوفرون لك المعلومات إنهم الخبراء وإنك مجرد طالب يريد أن يتعلم منهم، وإلا فلن تظفر منهم بأى مساعدة. ودعهم يدركون أنك تأمل فى أن تكون لديهم الرغبة فى السماح لك بالكلام معهم، وعليك بملاحظتهم فى عناية، وإذا وجدت من الملائم أن تشارك فى الموسيقى، سيكون ذلك خيرا.

المشاركة والملاحظة

يتطلب القيام بالبحوث الميدانية خطة عمل أساسية: أى نوعية من الناس ستتناقش معها؟ وأى أنواع العروض يجب أن تشهدها؟ وهل من المفروض أن تحضر البروفات؟ وما رأيك فى زيارة إلى أحد استوديوهات التسجيل؟ وإذا كنت تدرس حالة مدرس موسيقى، فهل يجب عليك حضور دروس خصوصية؟ وهل يجب على المعلم أن يقوم بالتدريس لك؟ وهل ستلتقط صورًا أو تسجل شرائط فيديو؟، وما نوع معدات التسجيل التى يمكنك الحصول عليها؟ ومن سيدفع تكاليفها؟ وربما تكون قد فكرت فى كل تلك الأسئلة والكثير مثلها. وسأكرر القول بضرورة الانتباه فى ذلك الوقت لعلاقاتك الشخصية مع من ستقوم بدارسة موسيقاهم. وهل يجب عليك أن تعمل مراقبا ــ مراسلا موضوعيا غير متحيز؟ أو هل عليك، إضافة للمراقبة

والملاحظة، أن تشارك فى الأنشطة الموسيقية إذا ما استطعت إلى ذلك سبيلا؟ والمشاركة كعملية الملاحظة يمكنها أن تحقق فائدة (إلى جانب ما تتيحها من متعة). ويمكنك أن تؤمل فى تعلم الموسيقى من الداخل **From Inside**، فبدلاً عن التسكع حول حواف الحديث، يمكنك الاعتماد على الآخرين لشرح كل القواعد، وسيؤدى بك ذلك إلى استيعاب بعض من نظام العقيدة الموسيقية حدسيًا.

وعلى الرغم من ذلك، فالمشاركة لها عيوبها أيضا. فمشكلة كونك مشاركا ومراقبا فى نفس الوقت يجعلك تعرف قدرًا أكبر مما هو مطلوب. والأمر يشبه التمعن فى دراسة الأشجار دون الغابة: فكلما ازددت قربا من الحالة، تضاءلت الرؤية الشاملة أمام عينيك، ولكى تحيل مشروعك إلى قارئ من الخارج، ستحتاج إلى أن تتخيل نفسك كعنصر خارجى **Outsider** أيضًا. ونحن نميل إلى استبعاد وانتظام الاتساق فى حياتنا. وإذا كنا فى كل مرة نقابل فيها غريبا فعلينا أن نتوقف ونفكر فيما إذا كانت ثقافتنا تستوجب منا أن نتصافح بالأيدى، أو نحك أنوفنا معًا، أو ننحنى، فقد نتحول إلى شيء يدعو إلى الضحك، وإذا كان علينا أن نمعن التفكير فيما إذا كانت العلامة الحمراء تعنى التوقف أم السير، فإن عملية القيادة ستكون مستحيلة. وعملية الاستبعاد تعنى أننا نتعامل مع السمات الأساسية لحالة ما على أنها قضية مسلم بها. ولذا فإذا ما كنت مشاركًا ومراقبًا أيضا، فعليك أن تبذل كل ما فى وسعك لكى تكون خارجا تحتفظ بمنظورك المزدوج، بكونك مشاركا ـ مراقبا، بينما تتعلم كيف تشارك فى الحالة الموسيقية التى أنت بصددها. والواقع، أنه كلما تمرست فى بحثك ستجد أن ذلك المنظور المزدوج **Perspective Dual** أمرًا مفروضا عليك. والمشكلة أنك بعد أن تتعلم، فقد تنسى كيف كنت مراقبا من

الخارج. ولذا فمن الضرورى جدًا أن تحتفظ بسجل لتغير منظورك، عندما تتنقل بين كونك من الخارج، وبين كونك مشاركًا. ويجب تدوين الملاحظات فى دفتر ملاحظاتك الميدانية أو تسجيلها شفاهة كلما تغير منظورك **Perspective**.

وفى الواقع، فقد تكون بالفعل مشاركًا بشكل تام فى الثقافة الموسيقية التى تزمع دراستها. وعملية تحرير إثنوجرافيا موسيقية حول ثقافة موسيقية تكون فى مجال دراستك لفترة ما قد تكون موضوعًا شيقا فائق الجاذبية. ورغم أن ذلك النوع من البحوث يبدو من السهولة بمكان، فإنه غير ذلك فى الواقع. فمعلوماتك عادة ما تكون متخصصة جدًا، وغير متاحة للقراء العاديين. وعلاوة على ذلك، فالموضوعات التى تعينك كعضو فى ثقافة موسيقية معينة قد لا تهم كثيرًا أى واحد خارج تلك الثقافة الموسيقية، وإذا كان الأمر كذلك، فإن إثنوجرافيتك الموسيقية لن تجد لها سوى جمهور محدود. وقد تشعر بذلك بسبب عمق معلوماتك، وبأنك غير محتاج لمقابلة أى أعضاء آخرين فى الثقافة الموسيقية، إلا أن الأمر ليس كذلك. فوجهات نظر المشاركين الآخرين ستختلف اختلافاً بينا عن منظورك أنت، رغم أنك قد تفضل رؤيتك الخاصة، وفى الأثنوجرافيا الموسيقية فكل الرؤى تعتبر مهمة. وقد تعبر عن وجهة نظر معينة، حتى دون أن تحققها على أرض الواقع، كما لو كانت حقيقة معترفا بها على وجه العموم، وذلك بدلاً عن أن يتداخل معك مفهوم آخر فيه انحياز يجيء من داخل الثقافة الموسيقية ذاتها. ما الذى يحدث إذا ما عملت كمراقب **Observer** وتخليت عن المشاركة ..؟ هناك بعض المميزات فى ذلك فستوفر وقتًا، ويمكنك تركيز كل طاقتك فى أعمال المراقبة مع محاولة فهم كيف يتواءم ما يقوله الناس لك مع ما تراه بعينك وتسمعه

بنفسك. يمكنك اتباع كلا الجانبين: "ما الذى أراه"، و"ما الذى أفعله" على نحو أكثر سهولة عما إذا كنت مجرد مراقب فى مقابل المشاركة. ومن ناحية أخرى، فأنت لن تحقق الموضوعية **Objectivity** بوضع نفسك خارج نطاق الأحداث. أن تواجدك بالذات كمراقب سيغير الوضع الموسيقى، خاصة إذا ما كنت تسجل بالصور وتقوم بتسجيلات. وفى كثير من الحالات، ستمنع التداخلات **Interferences** إذا ما شاركت بدلاً عن إقحام نفسك كمراقب محايد وغير متجاوب. وإذا ما كنت تدرس موسيقى راقصة، فإنها لفكرة جيدة أن تمارس الرقص (شكل ١١-٩).



شكل ١١-٩

عازف فيولينا شعبية **Fiddler** مع عازف جيتار فى فيستا **Fiesta** (مهرجان) تاوس **Taos** ــ نيومكسيكو ١٩٤٠.

اختيار نقطة للبحث Selecting A Topic

بعد أن ضيقت نطاق موضوعك، ستواجه الخطوة التالية، وهى واحدة من أصعب الخطوات: اختيار نقطة بحث **Topic** جيدة للكتابة عنهـا. وفـى معظم كتابات الطلبة للمشاريع، نجدهم يعملون على نقاط بحث محدودة لهم، إلا أنه لمشروع كهذا سيُطلب منك أن تولد **Generate** نقطة البحث الخاصـة بك. ونقطة البحث ليست مثل الموضوع **Subject**. فالموضوع قد يكون ثقافة موسيقية، مشهد موسيقى، موسيقى، أو مجموعة من الموسيقيين. أما نقطـة البحث فهى موضوع يؤخذ فى الاعتبار من منظـور خـاص، مـع سـؤال موضوعى له علاقة بالفكرة الرئيسية **Thematic Question** فـى الـذهن. والموضوعات فى حد ذاتها تغطى أرضية شاسعة. وتركـز نقـاط البحـث اهتمامك على أسئلة نوعية ستساعدك فى: ١- تنظيم المعلومات التى تقـوم بجمعها. ٢- تقودك من التوثيق إلى التفسير، وعلى سبيل المثـال "عريـف الغناء اليهودى **The Jewish Cantor**" يعتبر موضوعًا **Subject** شـيئًا مـا يوضع تحت الفحص. أما "التعليم الموسيقى لعرفاء الغناء فى مدينة نيويورك" فهو نقطة بحث. وتكون النظرة إلى عريف الغنـاء مـن منطلـق "منظـور موضوعى **Thematic Perspective**": وهو التعلـيم **Education**. وإذا مـا أردت أن تتفهم مكونات منهج تعليم عريف غناء وما النتائج المرجوة منـه، ولكى تضع ذلك فى سؤال موضوعى، يمكنك أن تطرح سؤالاً علـى هـذا النحو "ما التعليم الموسيقى لعرفاء الغناء فى مدينة نيويورك؟..". وهناك مثال آخر وهو "الخارجون على القانون **The Outlaws**"، وهى فرقـة موسـيقى

كنترى **Country** محلية. ولكى تتحول نقطة البحث إلى سؤال موضوعى يشمل الفرقة، سيستدعى ذلك أن يطرح السؤال على هذا النحو "كيف تؤثر الجنوسة **Gender**" فى موسيقى الخارجين على القانون"، وهى فرقة موسيقى كنترى محلية؟..." وقد يشمل السياق الاجتماعى أعضاء الفرقة، وأنشطتهم، وتفاعلاتهم مع صناعة الموسيقى نفسها وجماهيرهم.

وتنقيح وتشذيب نقطة بحث ما عبارة عن عملية تدريجية تضم الكثير من الأفكار. وكبداية، فلتعد إلى الفصل الأول وتستخدم الثقافة الموسيقية كنموذج لاختيار ملامح وسمات الموضوع الذى تهتم به. هل تريد التركيز على مفاهيم وتصورات الموسيقى، والأنشطة التى تشمل الموسيقى، الذخائر الموسيقية **Repertoires**، أو المواد الثقافية. ومن الطبيعى أن يكون بين كل السمات علاقات متشابكة، وسيكون من الصعوبة إهمال أى واحدة منها تماما، وعلى الرغم من ذلك، فإن تركيز معظم مجهودك على إحداها سيساعدك على اختيار نقطة بحث يمكنك تدبرها. كما ستوفر لك بعض الأفكار الابتدائية لتمحصها وأنت تجمع معلوماتك. وفى أثناء قيامك بالبحوث الميدانية ستجد أن بعض مجالات موضوعك توفر معلومات على نحو أفضل من الآخرين. وعندما تقوم بتقييم التجارب التى أجريتها فى بحثك فى أثناء العمل، فيجب أن تكون قادرا على تهذيب نقطة البحث وإعادة التركيز عليها للاستفادة من كم المعلومات الممتازة التى قمت بتجميعها. وعندما تفعل ذلك، فقد يكون عليك التغاضى عن، أو حتى إلغاء، السمات الأخرى للموضوع الذى تعمل عليه، الذى اكتشفت مدى صعوبة البحث فيه.

ومن الممكن أن يساعدك معلمك فى الانتقال من الموضوع العام إلى نقطة البحث. وكثير من المعلمين يطلبون من الطلبة البدء فى بحوثهم الميدانية مبكرًا خلال الدورة الدراسية مع تقديم مقترحات موجزة ومكتوبة يصفون فيها موضوعهم، وما إذا كانوا قد قطعوا مرحلة فى بحوثهم الميدانية حتى تلك النقطة. ومن الممكن أن توفر لك التغذية المرتدة **Feedback** من المعلم عند تلك النقطة كثيرًا من الوقت فيما بعد. وكما اقترحنا من قبل، فالطلبة غالبا ما يختارون فى البداية نقط بحث تكون متسعة الأجناب، مع وجود القيود على توقيتاتها والخطوط الإرشادية لطول البحث، وهناك مشكلة أخرى عامة وهى نقاط البحث التى يكون بها قدر كبير من الغموض. ودائما ما تتجه عملية التفسير. أى تحديد ما الذى تعينه عملية التوثيق التى تقوم بها ـ نحو الإجابة عن أسئلة نوعية متزايدة تدور حول نقطة بحثك. وإذا كنت قد قررت التركيز فى برنامج إحدى المجموعات، فإن سؤالاً موضوعيًا على غرار "ما هو برنامج السياح الذى يأتون بالصدفة، إلى فرقة روك تقدم عروضها فى حرم الجامعة **Campus Rock Band**..؟"، يجب أن يكون أكثر تحديدًا ودقة، وذلك من خلال أسئلة على هذا النحو: "..كيف تختار الفرقة أغانيها، وكيف تتعلمها وتنظمها، وكيف تحتفظ بها كذخيرة **Repertory** تقدم منها برامجها..؟" إن سلسلة من أسئلة مثل هذه يمكنها أن تساعدك عل تركيز ملاحظاتك ومقابلاتك..؟" وفى تلك الحالة، فقد تريد أن تطرح تلك الأسئلة على أفراد الفرقة وأن تحضر بعض البروفات، وترى كيف تختار الفرقة أغانيها، وكيف تتعلم وتنظم برامجها. وبعد البدء فى البحث الميدانى،

سيساعدك استخدام سؤالك الموضوعى على توليد سلسلة من الأسئلة الأكثر دقة، وترابطاً، حيث يمكنك تنظيم مشروعك ليدور حولها. وعندما تضع المقال التقييمى للمشروع، ستقودك إجابات تلك الأسئلة، وكيف ترتبط الإجابات مع بعضها البعض، نحو تفسير عام لموضوعك والنقطة الرئيسية التى تود البحث فيها.

وعلى سبيل المثال، فقد تكون مهتما بموسيقى البلوجراس **Blue Grass** والعثور على فرقة من موسيقى البلوجراس وتراقب أنشطة "الجام سيجنز **Jam Sessions**"(١) فى داخل وخارج الـ **RVS**(٢) والخيام الموجودة بالموقع. وقد تبدى اهتماما بالكيفية التى تعمل بها هارمونية موسيقى البلوجراس. ويكون سؤالك الموضوعى هو "ما مبادئ الهارمونية فى موسيقى البلوجارس؟. وفى أثناء قيامك بملاحظاتك الميدانية وإجراء المقابلات، ستجد أن فى مقدروك طرح أسئلة أكثر نوعية وتحديدا". وقد تسمع الموسيقيين وهم يستخدمون مصطلحات معينة لمختلف أجزاء الهارمونية مثل "النغمة الحساسة **Lead**" أو "تينور **Tenor**" أو "باريتون **Baritone**" ويمكنك ملاحظة، وسماع دور كل جزء، وكيف ترتبط الأجزاء مع الكل، ثم تطرح الأسئلة. وقد تجد نفسك مهتما بآداب السلوك فى أنشطة "الجام سيجنز". وما الغرض من تلك

---

(١) تجمعات الجاز الصاخب "جلسات الزنقة **Jam Sessions**"، تضم ارتجالات من الهواه والمحترفين على السواء، وتحمل ضمنا إيماءات التواصل اجتماعى حميم، نظرًا لأن الموسيقيين يمارسون أغلب النشاط لمتعتهم الشخصية ــ وقد ورد ذكر ذلك النوع من النشاط الموسيقى الاجتماعى الحميم فى الفصل العاشر ــ المترجم.

(٢) السيارات المجهزة كمنزل **Recreational Vehicles** – المترجم.

التنظيمات الاجتماعية الموسعة، وكيف يعزز آداب السلوك فى تجمعات الجام سيجنز التوافق والاتساق الاجتماعى والموسيقى كما يهدئ من حدة الصراعات؟ وما قواعد آداب سلوك "الإتيكيت **Etiquctte**" الجام سيجنز؟. وفى كلتا الحالتين ستجد أنك قد تحركت من موضوع **Subject** (البلوجراس) إلى نقطة بحثية **Topic** (هارمونية البلوجراس، أو چام سيجنز البلوجراس) وقد ضيقت مجال تلك النقاط وزدتها حدة من خلال الأسئلة التى ستقودك من مرحلة توثيق تلك السمات الموجودة فى الثقافة الموسيقية، إلى تفسيرها.

وبمعنى آخر، فإن تجميع المعلومات ليس ببساطة مسألة تسجيلها كإسفنجة تمتص الماء. فلا بد أن تكون انتقائيا **Selective** بالنسبة إلى ما تقوم بتوثيقه من معلومات، لأنك بعد التوثيق ستحتاج إلى تفسير وشرح المواد التى حصلت عليها ووثقتها. وفى بروفات البلوجراس ستوجه عناية خاصة إلى الأسلوب الذى يفاعل به الموسيقيون الهارمونيات، وعندما ستعقد المقابلات معهم ستسألهم عن ذلك، وإذا كان موضوع بحثك سيتعرض لقواعد آداب السلوك (الإتيكيت) فعليك بالتركيز على ذلك بدلا عن السمات الأخرى فى موسيقى البلوجراس.

ولكى نتناول مثالاً موسعا آخر، فلنفرض أن موضوعك هو الموسيقى فى محطة الإذاعة المدرسية، وأن النقطة البحثية الى ستعمل عليها لها علاقة بموقف محطة الإذاعة من الجماعات النسائية لموسيقى الهيب هوب **Hip-Hop**. سيعاد طرح موضوعك البحثى كسؤال موضوعى على النحو التالى: "... ما هو موقف المحطة تجاه المجموعات النسائية لموسيقى الهيب هوب".

ولكى تجد إجابة، ستستمع بانتباه إلى تلك المحطة على مدى فترة من الوقت. وستقرر إجراء مقابلات مع بعض العاملين بها، وستحاول أن تجد طريقة لفهم موضوعك من خلال تلك المقابلات. وقد يذيع أحد موسيقيى الديچى Deejay[١]. كثيرًا من موسيقى نسائية مع عرض خاص، وقد تكتشف شيئًا ما حول موقف ذلك " الديچي" عن طريق السؤال. وعندما تجمع المعلومات، حاول إجراء تقدير لمدى نجاح النظرية فى التطبيق — ويرى رجال المحطة أنهم يفضلون موسيقى المرآة، إلا أنك تكتشف بوجه عام أنهم لا يذيعون الكثير جدا منها. وقد تتساءل عن السبب. هل العاملون فى المحطة يعتقدون أن الجماهير لا تريد سماع تلك الموسيقى؟ ما الذى يرغب فى سماعه جمهور المستمعين، وكيف يعرفون، وهل يجب عليهم بأية حال تقديم ما يرغب الجمهور فى سماعه؟

والأسئلة التى تُطرح فى أثناء إجراء بحوثك قد تساعدك فى اختيار نوع التوثيق التى ستقوم به — سواء كان ذلك عملية نسخ **Survey** للتسجيلات فى مكتبة محطة الإذاعة، أو لأعضاء المقابلة من جمهور المستمعين — وتساعدك أيضا فى تركيز عملية التفسير، حيث إنه عند نهاية مشروعك سيكون لديك بعض الإجابات لأسئلتك. ولن يكون عملك مجرد تجميع للمواد،

---

(١) الديچى **Deejay**: موسيقى ومغنى "ريجى **Reggae**" أو "دانسهول **dance hall**" (الرقص والغناء الشعبى الجاميكى)، يؤدى أغانى ويشارك فى الأنخاب **Toasts** على إيقاع متكرر وغالبا ما تكون الأغانى مرتجلة، وهو غير مصطلح **DJ** (فارس الأسطوانة **disc Jockey**)، والذى يشير إلى اختيارات من أغانى مسجلة من قبل — المترجم.

بل عليك أيضا بتركيز تلك المواد فى موضوع ما، حيث يكون جوهر مشروعك هو تفسيرك الشخصى للمواد فى ضوء النقطة التى اخترتها. وفى مثالنا حول الموسيقى النسائية الهيب ــ هوب المنبعثة من راديو الحرم الجامعى، ربما لا تعبر المحطة عن موقف متماسك نحو تلك الموسيقى على الإطلاق. وربما تكتشف أن أجهزة الدى چى "الحريمى" تتخذ موقفًا مغايرًا عن تلك "الرجالى". ويجب أن تقودك الإجابات عن أسئلتك إلى نقطتك الرئيسية، أو فرضية (أطروحة) تفسيراتك. وإحدى تلك الأطروحات **Thesis** قد تكون "..فى محطة إذاعة " الحرم الجامعى، تتجاهل الدى چى "الرجالى موسيقى الهيب ــ هوب النسائية، بينما نجد أن كثيرا من الدى چى الحريمى له اهتمام كبير بتلك الموسيقى ولذا فهى تواصل تقديمها، وتتوقع من مستمعيها أن يستمتعوا بها.." وإذا ما قادك بحثك الميدانى إلى نتيجة مختلفة، فقد تكون أطروحتك شيئا ما مثل ".. فى محطة إذاعة الحرم الجامعى، يشعر القائمون من الرجال على أجهزة "الدى چى" أنهم مرغمون على تقديم موسيقى الهيب ــ هوب النسائية، وهم يفعلون ذلك، إلا أن ذلك دون معرفة. أما الدى چى "الحريمى" فتعزف الهيب – هوب لأنها تمثل موقفا يتفهمونه أو فهم له ويتعاطفون معه، إلا أنهن يدركن أيضا أنهن لا يرون أن يقدمن تلك البرامج فى إفراط حيث إنهن لا يرغبن فى أن تكون جماهير النساء هى المستمع الرئيسى لها..". وربما يفعلن ذلك: بل ربما يكون هناك عرض واحد يفعل ذلك. ومثل ذلك الموضوع الضيق قد يكون أكفأ نقاط البحث، وهو ما تكتشفه بعد أن تكتسب خبرة فى ذلك المجال (عروض الدى چى). وقد تكون

هناك فائدة من ذلك التركيز الضيق للغاية وهو التحديد **specificity** ــ وأنك لم تكن تعمم الأمور فيما يخص المحطة طــوال الوقــت، وبالتــالى تظهــر الاستثناءات لمختلف وجهات النظر. إلا أن ذلك الموضوع الضيق لن يجد له مكانًا مناسبًا إلا بعد أن تكون قد أنجزت قدرًا كبيرًا من العمل الميدانى.

بحوث المكتبة والإنترنت:

اعتمادًا على الموضوع البحثى الذى تكون قد اخترته، فقد ترغب فــى أن تبحث فى الإنترنت عند تلك النقطة لترى إذا كان هناك من نشر معلومات حول موضوعك. وغالبا مــا تكــون الويكيبيــديا **Wikipedia** مفيــدة فــى موضوعات الموسيقى. وفوق ذلك فلا تهمل تجميع المعلومات من مكتبتــك. ومن المفيد أن تقضى ساعتين بين تلال المكتبــة، متفحــصا الكتــب علــى الأرفف، التى تدور حول موضوعك، كى تعثر على كل مــا تحتاجــه فــى كتالوج البطاقات الإلكترونية. وأحد الكتب المرجعية التى تجنى منها فائدة هى "التقاليد الموسيقية الأمريكية **American Musical Traditions**"، لجيف تود تيتون **Jeff Todd Titon** وبوب كارلين **Bob carlin** (تيتون وكارلين **Bob Carlin 2001**).

وإذا كانت مكتبتك مــشتركة فــى دوريــة "الموســيقولوچيا الإثنيــة **Ethnornusicology**"، وهى صحيفة جمعية الأثنوموسيقولوجيا، ستجد فى كل من إصداراتها الثلاثة السنوية دليلاً ممتازًا للبحوث المنشورة فى " **Current Bibliography, Discography and Filmagraphy** ". وأحــدث المقــالات

على مدار السنوات السابقة متوافرة فى موقع جمعية الإثنوموسيقولوجيا على الشبكة الدولية http:// www/Indiana.Edu/-ethmusic . وهنـــاك مـــصدر مفيـــــد آخـــــر وهـــــو موقـــــع Ethnomiciclobgy on line at .http://research.umbc.edu/eol.html

هذا ويضم كل من المركز الأمريكى للفولكلور Folklife Center The American بمكتبة الكونجرس، ومركز مؤسسة سميثونيان الفلكلور والتراث Smithonian Institutions For Folklife and Heritage، مجموعات شاملة من الصوت المسجل، يمكن الحصول عليها من خلال الإنترنت مـــن خـــلال العناوين التالية:

American Music
Asian Music
Black Music Research Journal
The Black Perspective in Music
Bluegrass Unllimited
Journal of American Folklore
Journal of Country Musci
Journal of Popular Culture
Journal of Papular Music
Journal of Papular Music and Society
Latin American Music Review
Living Blues
Music Educators' Journal

The Old-Time Herald

Popular Music

Southern Exposure

Western Folklore

World of Music

World of Music



شكل ١١-١٠

كوروزال Corozal ـــ بورتوريكو. أوركسترا يقدم موسيقى راقصة بمناسبة الاحتفال بشراء مسكن ١٩٤١. اثنان من الموسيقيين: واحد يعزف على الجيتار والآخر على آلة الكواترو Cuatra، ومعهما صبى يعزف الماراكاس **Maracas**

وإذا كانت مكتبتك مشتركة فى Jstor[1] أو أى قاعدة بيانات إلكترونية مع مقالات من دوريات تثقيفية Scholarly، فعليك بالبحث عن موضوعك ونقطة البحث هناك. وابحث أيضا فى قسم المراجع بمكتبتك أو على الإنترنت عن مسارد وفهارس (بيبلوجرافيات Bibliograhies) مثل فهرس الموسيقى Music index وR.I.L.M[2] إلى جانب البيبلوجرافيات المتخصصة والمراجع. وقد يكون هناك ديسكوجرافيات Discographies[3] (قائمة بالموسيقيين، والعناوين، وأرقام التسجيلات، والأماكن، التواريخ) لتسجيلات موسيقية فى المناطق التى تقوم بالبحث فيها. وعلى سبيل المثال مؤلف ريتشارد سبوتسوود Richard Spotswood بعنوان Ethnic Music on Records، وهو ديسكوجرافيا للتسجيلات الإثنية من إنتاج الولايات المتحدة من ١٨٩٣ إلى١٩٤٢ والمؤلف يقع فى خمسة مجلدات تضم قوائم بتسجيلات على أسطوانات ٧٨ لفة تم تسجيلها خلال تلك الفترة (سبوتسوود Spottswood ـ ١٩٩٠). وإذا ما كان موضوع بحثك يحتوى على موسيقى إثنية من الولايات المتحدة، فقد يكون مصدرًا قيما لك. والموسيقى والصور

---

(١) Journal Storage نظام أرشفة (١٩٩٥) مقره الولايات المتحدة. يضم النصوص الكاملة الرقمية للصحف العالمية منذ ١٦٦٥ ويوفرها فوريا On line – المترجم.

(٢) R.I.L.M: الذخيرة الدولية للأدب الموسيقى Repertoire International de Literature Musicale. أكبر وأشمل بيبلوجرافيا موسيقية فى العالم. وتصدر بياناتها بعشر لغات. تصدر عن إيبسكو EBSCO ـ ماساتشوستس ـ الولايات المتحدة ـ المترجم.

(٣) الديسكوجرافيا هو دراسة وتوثيق كل ما يتعلق بالتسجيلات الصوتية. وقد ذاع المصطلح فى الثلاثينيات عن طريق جامعى تسجيلات موسيقى الجاز ــ وما زال اللفظ "ديسكوجرافيا" ينتظر المناظر له فى العربية ـ المترجم.

الفوتوغرافية على الإنترنت هى الأخرى مفيدة فى بحثك (شكل ١١-١٠). وستوجهك البيبلوجرافيا إلى الكتب والمقالات حول موضوعك ويمكن لأمين مكتبة المراجع أن يساعدك فى ذلك الصدد. وكثير من تلك البيلوجرافيات والديسكوجرافيات Discographies متوافرة الآن إلكترونيا، وبعضها موجود على الإنترنت، وهناك تسجيلات أخرى متوافرة على CD-Rom (أسطوانات مدمجة للقراءة فقط).

وقد أصبحت الإنترنت مورد معلومات هائلاً للموسيقى الموسيقى. حاول البحث عن كلمات دليلية Keywords تحيط بموضوعك. وقد يكون عليك القيام بتنقيح كبير لبحثك كى تجعله أكثر فعالية. عليك أيضا أن تكون مدركا بأن بعض المعلومات التى تنتجها الإنترنت؛ مثل آراء حول الموسيقى، ليس لها مرجعية الكتب ذات المرجعية العلمية Scholarly، إلا أن بعض تلك المواقع المتخصصة توفر قدرًا كبيرًا من المعلومات المفيدة قد لا تمتلك القدرة على استخراجها من بطون الكتب، وهناك بحوث من هواة شاركت بفعالية كبيرة فى مجالات معينة من الموسيقى، مثل المعلومات الديسكوجرافية (ما يتعلق بظروف وتفاصيل التسجيل).

وتتحقق فائدة الإنترنت على نحو خاص، عندما تقوم بتجميع مجموعة من الناس معًا لمناقشة موضوع ما يلقى اهتماما مشتركا، ويتشاركون فى تقديم وجهات النظر ببصائر نافذة. وعلى سبيل المثال تعكس مواقع عديدة لموسيقى البلوجراس Blue Grass الكيفية التى يفكر بها هواة تلك الموسيقى، وكيف يتناقشون حول موسيقاهم. وهناك قائمة بلوجراس (مجموعة مناقشة)

تدعى بلوجراس ـــ ل Blue Grass-L مفتوحة لكل من يريد الانضمام إليها، وقد تكون موقعا ممتازًا لإجراء بحوث. وتعج الإنترنت بمجموعات الاهتمام المشترك الأخرى بما فيها الموسيقى. وانظر إلى مجموعات الأخبار المدونة تحت Rec. Music. فهناك عدة قوائم مناقشة تركز على موسيقات الهند، على سبيل المثال، وهناك قوائم بموسيقى عربية، وهكذا. ومما لا شك فيه أن الإنترنت تتيح أيضا قدرًا كبيرًا من الموسيقى، وهى متوافرة الآن على أجهزة الـ MP3[(١)]، والصيغ المسموعة الآخرى، إضافة لذلك السيل المتدفق المسموع والمرئى من الموسيقى.

وهناك سبب وجيه آخر لزيارة المكتبة فى المراحل الأولى لمشروعك، وهو أنك قد تجد مرجعًا لمقالة واعدة أو كتابًا ستحتاجه لدراستك. ولكن عليك بتجنب إغراء قراءة كل شىء قد يكون له علاقة ما بالموضوع. والإنترنت قد يستغرق وقتا أكثر مما يجب، وليست المعلومات التى توفرها موثوقا بها دائمًا. تذكر أنك ستقوم بتجميع معظم معلوماتك مباشرة عن طريق ملاحظة ثقافة موسيقية ناشطة، وبالكلام مع الناس المشاركين فيها. والمكتبة هى والإنترنت لا توفران سوى معلومات كخلفية، بل قد لا تستطيعان القيام بذلك. فربما يكون موضوعك لم يلق بعد القدر اللازم من الانتباه، أو يكون القليل الذى كتب عنه غير ذى فائدة. أما إذا كان بحثك قد نشر، فإن اكتساب خبرة

---

(١) صيغة رقمية مسموعة Patented Digital Audio Format من البرمجيات Software تستخدم بتكنولوجيا ضغط البيانات Lossy Data Compression، لإذاعة وتسجيل الموسيقى على أى جهاز تسجيل رقمى Digital Audio Player – المترجم.

منه سيساعدك على القيام بمشروع أكثر فعالية. وعلاوة على ذلك فغالبًا ما يستطيع أفراد ممن تدرس موسيقاهم أن يقترحوا لك كتبا ممتازة ومقالات لكى تقرأها، بما يوفر لك الوقت فى أثناء بحثك لك على سبيل الاقتراح.

الاعتبارات الأخلاقية Ethics:

هناك اعتبارات أخلاقية مهمة يتضمنها العمل الميدانى. فالناس الذين تقوم بالتقاط صور لهم، وتسجل كلامهم وموسيقاهم، وتجرى لهم المقابلات، لهم حقوق أخلاقية تجاه أدائهم وصورهم. ومعظم الكليات والمعاهد تتبع سياسة وضعت لمنع أى أذى للأفراد قيد البحث. تأكد عن طريق معلمك مما إذا كان مشروعك مقيدًا بالسياسة البحثية للبحوث الإنسانية لمؤسستك، وعما إذا كنت محتاجًا لمراجعته واعتماده من قبل مؤسستك. وتأكد أيضًا من مناقشتك للاعتبارات الأخلاقية للمشروع مع معلمك قبل أن تبدأ، وكذا فى حالة حدوث تعديل فى أثناء عملك.

وسواء إذا ما كان مشروعك جزءًا من مقرر تعليمى أو لا، فلا بد أن تفكر بعناية فى تأثير مقترحاتك. واطلب الإذن دائما من المسئولين. وإلى جانب الحقوق الأخلاقية، فالناس لها حقوق قانونية تجاه الخصوصية، والكيفية التى ينظرون بها إلى الأمور. وماذا يقولون، ويغنون، حتى ولو كان ذلك بعد قيامك بالتسجيل. كن أمينا مع نفسك ومع الأفراد الذين تدرسهم، حول مواطن اهتمامك بموسيقاهم وأهداف مشروعك. وعليك بإخبارهم منذ البداية بأنك

مهتم بحضور البروفات وتوثيق موسيقاهم. وإذا ما أحببت موسيقاهم، فلا بد أن تخبرهم بذلك. وإذا كان المشروع بعد انتهائك سيعنى لك شيئا ما كى تتعلم منه، فلابد أن تخبرهم، واشرح لهم ما الذى سيحدث بعد انتهائك من المشروع وهل يناسبهم إذا كنت ستحتفظ بالصور والشرائط؟ وهل يرغبون فى نسخة من المشروع؟ (وإذا ما طلبوا نسخة فعليك بنسخة واحدة على نفقتك). وهل ترى من الخير أن يوضع المشروع فى أرشيف الكلية أو الجامعة؟ ومعظم الأرشيفات لديها صيغة يوقعها الباحثون تشير إلى أنك قد تبرعت بالمشروع للأرشيف، وأنه لن يستخدم إلا فى الأغراض البحثية. وإذا لم يكن ذلك المشروع مجرد مشاركة فى المعلومات، بل هو أيضا سيعود بالفائدة عليك (كطالب أو خلافه)، فعليك بإقرار ذلك، وتحقق من أنك ستحصل على حصة من الأصل. وجه سؤالا للناس الذين تدرس موسيقاهم عن سبب تعاونهم معك، وهدفك من وراء ذلك المشروع، وليكن ذلك فى حسبانك طوال فترة العمل. لا تقم بأى عمليات مراقبة، أو تجرى مقابلات، وتقوم بتسجيلات، أو تلتقط صورًا دون معرفتهم والحصول على إذن منهم.

يؤمن كثير من الموسيقولوجيين الإثنيين اليوم أن مجرد الذهاب إلى حالة موسيقية وتوثيقها ليس بالأمر الكافى. فالباحث الميدانى لا بد أن يعطى الناس شيئا فى المقابل، باعتبار أنهم كانوا كرماء معه، سواء فى أفكارهم أو موسيقاهم أو وقتهم. وفى بعض الثقافات، يتوقع الناس مقابلا ماديا ويجب أن يتم دفعه. وليس الباحثون الميدانيون مجرد مراسلين صحفيين على الدوام، أو محللين، بل إنهم كثيرًا ما يكونون من أنصار ومؤيدى الثقافة والموسيقى

بشكل عام، ويبذلون كل ما فى وسعهم لمساعدة هذا الضرب أو ذلك من الموسيقى التى يدرسونها لكى تنتشر وتزدهر. وليس كل الموسيقولوجيين الإثنيين من العاملين فى الكليات والجامعات. فبعضهم فى الولايات المتحدة يعمل فى مجالس الفنون، وجمعيات العلوم الإنسانية **Humanities**، والوكالات العامة الأخرى، حيث يقوم بتجديد، وتوثيق الفنون المرتبطة بالأسرة والمجتمع للجماهير. وبعض منهم يعمل فى الوكالات الحكومية وغير الحكومية التى تشكل السياسة الثقافية. ويعتقد كثير من دافعى الضرائب أنه كثيرًا ما كانت الدولة تدعم الفنون الجميلة، فلا بد أن تدعم أيضا الفنون الشعبية والعرقية. والواقع، أن معظم الحكومات الأوروبية تفعل أكثر مما تقوم به الولايات المتحدة وكندا للحفاظ على موسيقاها الشعبية والإثنية والترويج لها. ويسمع الموسيقولوچيون الإثنيون نوعا مماثلا من الموسيقى الشعبية التجارية فى جميع أنحاء العالم، وكثير منهم يصلون إلى نتيجة مؤداها أن الموسيقات المحلية، التى يوجد منها تنويعات لا حصر لها. تواجه خطرًا، وهم يعتقدون أنه من مصلحة البشرية أن يكون لديها العديد من مختلف أنواع الموسيقى. لهذا السبب، فهم يرون أن مناصرة ودعم تلك الموسيقات هى ضرورة فى مواجهة كل القوى التى تريد أن تجعل الموسيقى واحدة فى كل أنحاء العالم. وقد تبدو مثل تلك القضية فى البداية شيئا بعيدًا عن مشروعك، إلا إن الأمر لن يكون كذلك إذا ما فكرت فى مشاركتك الفعالة مع الناس والموسيقى التى تقوم بدراستها.

المعدات الميدانية: دفتر الملاحظات، المسجل، الكاميرا:

الباحث الميدانى المثالى، يكون كله عيون مفتوحة، وكله آذان، وذاكرة شاملة ولأنه لا يوجد بيننا من هو كامل التجهيز، فلا بد أن تعتمد على الملاحظات المكتوبة، والتسجيلات، والصور الفوتوغرافية، والتى تلتقطها فى الميدان. وقد تكون ممن يجيدون استخدام كاميرا الفيديو كام **Video Camcorder**. وتلك الوثائق ستخدم هدفين: فهى تمكنك من إعادة فحص تجاربك الميدانية عندما تكتب مشروعك، وهى قد تدخل ضمن الصيغة النهائية التى سيتخذها مشروعك لأنها سجلات دقيقة للأداء، والمقابلات والملاحظات. وعلى جانب آخر، تمثل المعدات الميدانية صعوبات معينة: فهى تتكلف الكثير، وقد تجد نفسك محتاجا لمعرفة الكيفية التى تعمل بها الأجهزة على الوجه الصحيح، وقد يكون عليك مقاومة إغراء استهلاك وقت كثير فى التعامل مع أجهزتك والقيام بتضبيطات فى الوقت الذى يتوجب عليك فيه أن تكون مراقبا لما يحدث، وتفكر وتستمع للموسيقى.

ومنذ خمسين عامًا، كان الباحثون الميدانيون يعتمدون أساسا على التقاط الملاحظات، وما زالت تلك الطريقة حتى اليوم هى أفضل الطرق وأكثرها ضرورية، فمهما كانت جودة المعدات التى تصطحبها معك، لا بد أن تحمل معك دفتر ملاحظات صغيرا، سيكون ذا فائدة فى تدوين الأسماء والعناوين، والتوجهات، والملاحظات، والأفكار أيضا عندما تكون فى الموقع. وقبل ظهور أجهزة التسجيل، كان يتم الحصول على الموسيقى بالإملاء فى دفاتر الملاحظات. ورغم أن الطريقة ما زالت ممكنة، فإنه لا ينصح بها إلا

عندما تكون الفقرة الموسيقية المؤداة قصيرة للغاية، ولديك مهارات الإمـــلاء المطلوبة. وإملاء أغنية يضع المؤدى فى سياق غير طبيعى لم يتعد عليـــه، ولذا فقد يغير من عملية الأداء. ورغم ذلك فدفتر الملاحظات يكـــون مفيـــدا بصفة خاصة لحفظ المعلومات التى التقطتها فى أثناء إجراء المقابلات، فقد لا يتوافر مسجل أو قد يتعطل فى أثناء إجراء المقابلة. وعلاوة على ذلك فيجب أن تحاول تدوين انطباعاتك التفصيلية عن الموقف العام فى ميدان البحـــث: (١) خططك، الأسئلة، أى صعوبات تواجهها، (٢) وصف تفـــصيلى بقـــدر الإمكان للموقف الموسيقى نفسه، بما فيه وصف المكان والزمان والخلفيـــات والجو المحيط **Setting**، والمؤدين، والجمهور، والحدث الموسيقى نفسه مـــن البداية للنهاية، (٣) ردود أفعالك واستجاباتك للتجربة الميدانية. وبذا يـــصبح دفتر ملاحظاتك دفتر يومية **Journal** (وفى بعض الحالات يوميات **Diary**) موجه لشخصك للاستخدام عندما تدون مشروعك. وعلى هذا النحو، تكـــون الكتابة فيه بشكل يومى مفيدة.

ومعظم أقسام الموسيقى فى الجامعات، وكثير من المكتبات الجامعيـــة تقدم قروضا لشراء أجهزة تـــسجيل محمولـــة ورخيـــصة الـــثمن، للطلبـــة لاستخدامها فى مشاريع العمل الميدانى. ومهما كان نوع المـــسجل (كاســـيت صغير **Microgassete**) كاسيت محمول، مينى ديسك **Minidisc**[1]، وأجهزة

(١) أجهزة مدمجة ذات أقراص يعتمد على تخزين المعلومات بالأســلوب المغناطيـــسى الضوئى **Magneto Optic**، وكان فى البداية ذات سعة تخزين من ٧٠-٨٠ دقيقـــة لبيانات رقمية مسموعة **Digitized Audio** (شوقى - ١٩٩٢). أما الآن فقد تطورت إلى **HI-MD** بنفس الحجم وبسعة ١ جيجا بايت (شوقى ــ ٢٠٠٤) وهـــى قـــدرات ضخمة بما فيها تخزين وثائق وفيديو وصور ــ المترجم.

أسطوانات مدمجة CD، وشرائط تسجيل رقمية (**DAT**)[1]، وجهاز مبــرمج "فلاش **Flash**".. وهكذا) الذى بين يديك، فسيعتمد بصفة أساسية على طبيعة مشروعك، وعلى توقعات معلمك. والميكروكاسيت **Microcassette** رغم أنه قد يكفى لإجراء بعض المقابلات، فإنه لا يسجل الموسيقى بكفاءة لأغــراض التوثيق، أما المسجل الكبير (رخيص الثمن) ذو الشريط الكاسيت فهو يناسب تسجيل الحوارات (فى المقابلات على سبيل المثــال)، ورغــم أنــه مــزود بميكروفون مبيت **Built-In**، فإنه يمكن تحسين نوعية الصوت تحسينا كبيرًا إذا ما استخدمت ميكروفون خارجى موصل بمدخل ميكروفون المسجل. ومن ثم فقد يكفى استخدام كاسيت ريكوردر نقالى لتسجيل الموسيقى. ولا بــد أن تتدرب تماما على تشغيله قبل ذهابك إلى الموقع كى تخرج تسجيلات دقيقة. أما أجهزة الــ **Minidisc** الرقمية، والــ**DAT**، ومسجلات الــ **Flash Card** ففى إمكانها إخراج تسجيلات ذات نوعية ممتازة. ومن عيوب المــسجل ذى الشريط الكاسيت أنه لا يعمر طويلا. ولا يزيد عمره الفعلــى عــن عــشر سنوات، حسب ظروف التخزين، بينما لا تعمر أجهزة **DAT** أو مــسجلات الفيديو لأكثر من خمس سنوات، حسب ظروف التخزين. ومن المعروف أن الأسطوانات المدمجــة التــى تــصلح للتــسجيل **CD-R (Compact Disc Recordable)**، وكذا أسطوانات الفيديو الرقميــة المدمجــة **DVD (Digital Video Disc)** وهى أجهزة رقمية يجرى تخزينها على قرص صلب **Hard Disc**، والتسجيل بواسطة الشريط التنــاظرى **Analog Recording**، فهــى

---

(١) **(Dat) Digital Audio Tape**: وسيط تسجيل وعرض مسموع طورته ســونى عــام ١٩٨٧ يشبه الكاسيت المدمج ويستخدم شريطا ممغنطا وله قدرات تسجيل أعلى من الأسطوانة المدمجة **CD** – المترجم.

أطول عمرًا فى الحفظ. ومن الممكن تحميل التسجيلات الرقمية الأصلية مباشرة على كومبيوتر. وأحسن طريقة للمبتدئين كى يحسنوا من صوت التسجيلات هو وضع الميكروفون فى موقع ممتاز. فإذا كان الصوت ناعمًا أو متوسطًا فى اعتدال وينبعث من حيز صغير (مغنى منفرد، درس على آلة موسيقية، أو مقابلة **Interview** ، على سبيل المثال)، ضع الميكروفون قرب الأصوات ووسطهم. وإذا كانت الأصوات عالية ومتناثرة (فرقة موسيقى روك أو أوركسترا سيمفونى، على سبيل المثال)، فابحث عن أحسن مقعد فى المنزل، وضع الميكرفون، أو ثبته هناك. قم بتدريبات للتسجيل لعدة ثوان ثم أعد تشغيل المسجل لسماعها على الفور لمراجعة وضع الميكرفون وللتأكد من أن المعدات تؤدى وظائفها على الوجه الأكمل (شكل ١١-١١) و لا بد من يكون معك بطاريات احتياطية وأشرطة تسجيل فارغة.

واستخدام أبسط الكاميرات على الوجه الصحيح يتيح الحصول على صور جيدة الأداء الموسيقى وقد لا تكون الصورة بقيمة ألف كلمة، إلا أنها تمضى قدما على الطريق نحو تسجيل التأثير البشرى فى الحدث الفنى. والكاميرا الرقمية العادية تكون مفيدة على نحو خاص لأنها تتيح لك رؤية الصورة بشكل فورى وتصلح الأخطاء (كالوقوف أبعد من اللازم عن الحدث) على الفور. وللصور الرقمية ميزة أخرى: وهى أنه يمكنك توزيع نسخ منها بسهولة للأفراد الذين قمت بتصويرهم، إلا أن فيلم كاميرا **SLR**(١) قديمة قد يعطى صورا أحسن نوعية خاصة فى ظل ظروف إضاءة غير جيدة.

---

(١) **Singel Lens Reflex**: كاميرا تستخدم مرآة متحركة نصف أوتوماتيكية تسمح للمصور أن يرى بالضبط ما الذى سيلتقطه ـ المترجم.



شكل ١١-١١

أحد شيوخ القبائل يراجع نوعية التسجيل لموسيقيين من أتباعه ــ المنطقة التراثية الشعبية كاسينا. نانكانى **Kasena – Nankani** ــ غانا.

واستخدام مسجل فيديو كام[1] **Video Cancarder** لتوثيق حدث موسيقى **Musical Event** يتيح ميزة مزج الصوت مع الصورة المتحركة. وقد يتيح أيضا أن تركز على اختيار سمات معينة للحدث الموسيقى، مثل الراقصين أو موسيقيين بعينهم، بحيث يمكن رؤيتهم وسماعهم فى أثناء الأداء. وشريط الفيديو

(١) جهاز إلكترونى يضم كاميرا فيديو وڤيديو ريكوردر معًا ــ المترجم

المصاحب لمشروعك لا بد من تحريره وتنقيحه بالحذف والإضافة **Editing** ليكون فى حجم يسهل تداوله، ويجب أن يكشف عن تلك السمات من الثقافة الموسيقية والتى ترتبط مباشرة بنقطة بحثك. وصيغ الفيديو تتغير بسرعة، بينما تتحسن النوعية المتاحة عند ثمن معين باستمرار.

والأمريكيون يعشقون التكنولوجيا، حتى تكنولوجيا الهرب من التكنولوجيا (أدوات ومعدات المعسكرات والتخييم والرحلات السياحية التى يحملها الجوال على ظهره **Backpacking Equipment**، على سبيل المثال). وإذا كنت تعرف الكثير بالفعل عن عمليات التسجيل والتصوير، ولديك أو يمكنك استعارة معدات ذات نوعية ممتازة، فلا بد من استخدامها بأى ثمن. وبعض من الصور فى هذا الكتاب والتسجيلات المصاحبة تم إنجازها بمعرفة المؤلفين باستخدام معدات احترافية.

والخلاصة، إن العمل الميدانى هو جزء من مهنتنا. إلا أنه كلما كانت معداتنا أكثر تعقيدًا، كان استخدام أقصى إمكانياتها أكثر صعوبة. وهناك قصة حقيقية عن مصور فوتوغرافى ذهب إلى مهرجان موسيقى روك ولم يحضر معه سوى كاميرا جيب. وفى المكان المخصص للمصورين **pit** أمام خشبة المسرح، أعد نفسه فى أحسن وضع، وكان يقف هناك ليلتقط الصور عندما لكزه أحد المحترفين المتمرسين قائلاً "اخرج من هنا بتلك اللعبة الصغيرة!." وكان ذلك المحترف واقفا وقد غطت الكاميرات المعلقة فى رقبته وأكتافه، جسمه كأطفال حيوان الأوبوسوم **Opossums**(١) "حسنا"، قالها المصور الهادئ، وهو يترك مكانه بابتسامة، "أعتقد بما أنك تحمل كل تلك المعدات، أنك محتاج أيضا إلى الوقوف فى أحسن مكان!.."

---

(١) حيوان أمريكى من ذوات الجراب ــ يتظاهر بالموت إذا رأى خطرًا محدقًا به ــ المترجم

إجراء المقابلات Interviewing:

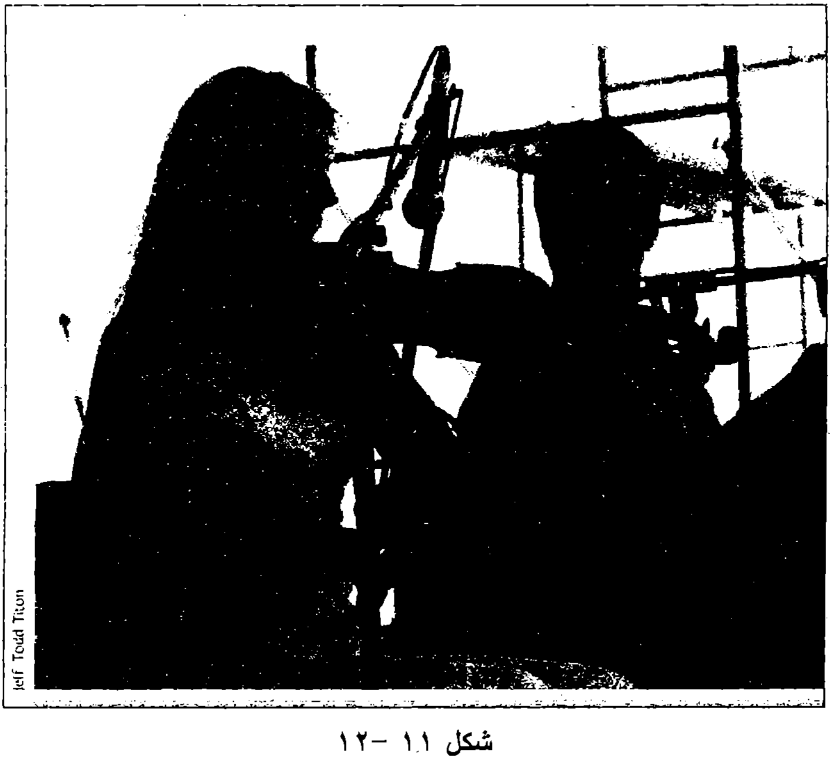
إن إجراء المقابلات مع الناس الذين تقوم بدارسة موسيقاهم سيساعدك فى الحصول على المعلومات الأساسية وفى مراجعة أفكارك الخاصة أيضًا. قد اعتاد المشتغلون بالموسيقولوجيا الإثنية على إطلاق لقب "المخبرين **Informants**" على أمثال هؤلاء الناس، أما اليوم فكثيرًا ما يطلق عليهم لقب "مستشارين **Consultant**". عليك بالتزام الحذر والدقة كى لا تضع كلمات فى أفواه مستشارك وتعرض أفكارك أنت. والخطوة الأولى فى فهم عالم من الموسيقى **A World of Music** هى فهمه بقدر الإمكان بنفس لغة ومصطلحات المستشار. وفيما بعد يمكنك استحضار منظورك الخاص كى تطبقه على الوضع الموسيقى. تذكر أن كثيرًا من معلومات هؤلاء المستنشارين تكون حدسية **Intuitive**، وسيكون عليك استخراج تلك المعلومات يطرح الأسئلة. لاحظ العلاقات بين الموسيقيين فى الثقافة الموسيقية التى تقوم بتوثيقها وتفسيرها (شكل ١١-١٢)، وسيساعدك ذلك فى صياغة أسئلة المقابلات التى تجريها.

وعندما تدخل إلى المقابلة يكون معك قائمة من الأسئلة، إلا أنك تكون مستعدًا لترك الكلام ينساب فى إتجاه يمكن مستشاروك أن يمسكوا بدفته. وفى مقدمة كتابه "الإنسان البدائى كفيلسوف **The Primitive Man As Aphilosopher" (1957**)، فرق بول رادين **Paul Radin**(١) بين إجرائين

---

(١) (١٨٨٣- ١٩٥٣) أنثروبولوجى أمريكى وعالم فلولكلور. قام بالتدريس فى جامعات كاليفورنيا، وبيركلى وفيسك ، وشيكاغو ــ المترجم.

للحصول على المعلومات: السؤال والإجابة، "..دع الفيلسوف الفطرى الأهلى يعرض أفكاره مع عدم مقاطعته بقدر الإمكان" [(١٩٢٧) ١٩٥٧]. وقد لا يكون مستشاروك فلاسفة، إلا أنه لابد من إتاحة الفرصة أمامهم كى يعبروا عما يريدونه. ومن الناس من هو ثرثار بطبيعته، ومنهم من يريد أن يُترك مطمئنًا دون إزعاج. دع الشخص يعرف مقدمًا أنواع الأسئلة التى تنوى طرحها، وما هو نوع المعلومات التى تحتاجها. ولماذا؟



شكل ١.١ -١٢

إريكا براون **Erica Brown** تعزف موسيقى شعبية تقليدية فرانكو أمريكية لعائلتها ومجتمعها مع معلمها، دون روى **Don Roy**. وهى أيضًا رائدة لفرقة بلوجراس - مهرجان الفن الشعبى الأمريكى. بانجور- مين - ٢٠٠٥.

وكثيرًا ما ستحصل على معلومات مهمة من خلال المناقشات العارضة، بدلاً من عقد اللقاءات الرسمية، ولتكن جاهزًا لكى تدون المعلومات فى دفتر ملاحظاتك الميدانى. وعلى سبيل المثال، قد تستطيع أن تجمع معلومات بصفة غير رسمية من خلال الاستماع إلى المناقشات الدائرة بين الموسيقيين داخل السياق العادى لانشطتهم فى صناعة الموسيقى. وهناك بعض الناس يلتزمون الصمت بطبيعتهم، وعلى قدر من الحرص، ورغم حسن نواياك الطيبة، فإنهم لن يفتحوا قلوبهم لك. وإذا ما قابلت مثل تلك النوعيات، فلتحترم رغباتهم وأوجز مقابلتك لهم.

وبوجه عام يقع المبتدئون فى العمل الميدانى فى خطأين عند إجرائهم المقابلات: أولهما يكون لديهم قلق زائد من المسجل، وقد تنتقل عصبيتهم إلى الشخص الذى يعقدون معه المقابلة. أما إذا كانوا قد حصلوا بالفعل على موافقته، فلن يكون الحصول على إذن بالتسجيل معه صعبا. وإحدى العاملات فى الميدان كانت تحمل دائمًا معها المسجل والكاميرا ولذا كانت منذ اللحظة التى دخلت فيها من الباب متكاملة مع أجهزتها. ثم وضعت المسجل بلامبالاة فى مكان ظاهر وتجاهلته، وبذا تركت الشخص الذى تجرى معه المقابلة يعتقد أن المسجل هو جزء طبيعى من المقابلة. ثم بدأت المناقشة بالكلام العادى الذى يفتتح مثل تلك اللقاءات، وقد تجاهلت المسجل تمامًا. وفى النهاية يقول الشخص على سبيل المثال: "أوه– أرى أنك ستسجلين هذا". وترد "بالتأكيد" (فى ثبات). "لقد أحضرت معى هذا المسجل لمجرد التأكد من أننى قد التقطت كل ما تقوله. ويمكننى دائمًا أن أصحح أى أخطاء، ويمكنك دائمًا

أن تغير رأيك. إن ذلك لمجرد مساعدتى على فهمك على نحو أحسن لأول مرة" أنها تقول ذلك بمجرد ما يوافقون على إجراء مقابلة معهم، ولم يحدث على الإطلاق أن رفض أحد استخدام مسجلها. إلا أنها أضافت أنه لو طلب منها أى واحد أن تغلق الجهاز، فقد تفعل ذلك بالتأكيد.

وهناك مشكلة ثانية وهى أن المبتدئين فى العمل الميدانى غالبًا ما يطرحون أسئلة دالة **Leading Guestions**. ومثل تلك الأسئلة هى نوع يوحى أو يتضمن (بمعنى أنها تقود أو تشير إلى) إجابة بعينها. إن الأسئلة الدالة تجعل من المعلومات التى يتم الحصول قليلة الاعتمادية. وفى كلمات أخرى. ليس واضحًا إذا ما كان الشخص الذى يتم لقاؤه معبرًا عن أفكاره الخاصة أو مجرد أنه يوافق ويعطى إجابات يظن المستشار أن المحاور يريدها. وبالإضافة لذلك، فالأسئلة الدالة عادة ما ينتج عنها إجابات قصيرة، وغير مثيرة للاهتمام. وعليك بدراسة الحوار التالى كى تتجنب مثل تلك المواقف:

الباحثة الميدانية : هل حصلتى على أول فلوت عندما كنتى طفلة؟

المستشارة : نعم.

الباحثة الميدانية : ماذا كان اسم مدرسك؟

المستشارة : آه، لقد درست مع جانيس سوليفان Janice Sullivan.

الباحثة الميدانية : متى كان ذلك؟

المستشارة : فى الكلية.

الباحثة الميدانية : أراهن أنك كرهت الفلوت عندما بدأت.... يمكننى أن أتذكر أننى كرهت أول دروسى للبيانو.

المستشارة : نعم.

والمشكلة هنا أن المستشار تعطى الإجابات التى تعتقد أنها تتوقعها الباحثة منها، وهى مجرد موافقة ولا تخبر الباحثة بما تفكر فيه. بل هى لا تعطى آذانًا بما فيه الكفاية للمناقشة. وقد اختارت الباحثة الميدانية النوع الخطأ من الأسئلةِ. والآن فلتر ماذا يحدث عندما يطرح باحث ميدانى نفس الأسئلة:

الباحثة الميدانية ٢ : هل يمكنك أن تتذكرى متى حصلتِ عليِ أول فلوت؟

المستشارة : نعم.

الباحثة الميدانية ٢ : هل يمكنك أن تخبرينى عن ذلك؟

المستشارة بالتأكيد. أول فلوت لى – حسنًا، لا أدرى إن كان هذا يهم، إلا أننى وقعت فى حب الفلوت عندما كنت فى المدرسة الابتدائية، وإننى أتذكر أننى توجهت إلى محل بيع الآلات الموسيقية وجربت واحدًا بينما كان والدى يبحث هنا وهناك، ولكننى لم أستطع أن أخرج صوتًا، أتعرفين؟

الباحثة الميدانية ٢ : بالتأكيد

المستشارة : ولذلك فقد شعرت بخيبة أمل حقًا، إلا أننى أتذكر أننى بدأت أتعلم عزف الريكوردرRecorder ، وأعتقد أننى كنت فى السنة الثالثة الابتدائية، وقد أحببته حقًا، إلا أننى لم أستمر. وبعد ذلك فى الكلية سألت نفسى، سآخذ دروسًا فى الموسيقى ولأتعلم عزف الفلوت

الباحثة الميدانية ٢ : أخبرينى عن ذلك.

المستشارة : حسنًا، لقد كان لدى ذلك المدرسة العظيمة جانيس سوليفان وفى البداية علمتنى كيف أخرج صوتًا من الفلوت. وقد أحسست بخيبة أمل فى البداية. إلا أنه بعد فترة تعلقت به، وكانت دائمًا ما تحثنى على التفكير فى الأصوات الجميلة التى يستطيع الفلوت أن يخرجها. وقد اعتدت أن أفكر فى أن الفلوت يمكنه أن يقلد صوت المياه، والرياح حسنًا وليس بالضبط بل قريبًا منها. وعند ذلك سمحت لى المسز سوليفان باستعارة شريط لموسيقى "الشاكوهاتشى Shakuhatchi"(١) – أو تعرفى، الفلوت اليابانى؟ واستمعت إلى أنواع كثيرة من المياه، ومختلف أنواع الرياح! وقد عرفت حينئذ أنه يمكننى أن أعزف الفلوت طوال ما تبقى من عمرى.

وإذا ما قارنت سؤالى الباحثتين الميدانيتين: "هل حصلت على أول فلوت لك عندما كنتى فتاة؟" هو سؤال دال **Leading question** لأنه يقودنا إلى الإجابة "بنعم لقد حصلت على أول فلوت عندما كنت فتاة" وما هو أكثر من ذلك، أن الباحثة١ قد ألمحت إلى أن معظم الناس يحصلون على أول فلوت عندما يكن فتيات، ولذا فقد تفكر المستشارة بأن عليها أن تجاوب بنعم. وعلى النقيض من ذلك، فسؤال الباحثة الميدانية:٢ وهل يمكنك أن تتذكرى متى حصلتى على أول فلوت؟" هو سؤال مفتوح ويدعو إلى التفكير وربما يستدعى أن يقص المرء حكاية. وعندما تجيب المستشارة بنعم، تسأل الباحثة

---

(١) فلوت يابانى شعبى من البامبو مستقيم كالريكوردر يستخدمه رهبان العقيدة البوذية الزن **Zen Buddhism** وسلمه خماسى **Pentatonic**، وقد شاع فى البلاد الناطقة بالإنجليزية – المترجم.

الميدانية ٢ عن قصته وتحصل على إجابة أحسن كثيرًا، ومختلفة عما حصلت عليه الباحثة الميدانية ١. راجع باقى وقائع المقابلة الأولى، وانظر كيف تحشر الباحثة الميدانية آراءها فى الحوار "سأراهن أنك كرهتى الفلوت عندما بدأت أول مرة" وتفشل فى استخراج الشعور الحقيقى للمستشارة حول دروسها، بينما رسخت الباحثة الميدانية٢ معها علاقة أقوى، وهى تطرح أسئلة غير مباشرة، وتحصل على إجابات أكثر اكتمالاً وصدقًا.

وإذا كان مشروعك يركز على مستشار واحد، فقد تحتاج إلى الحصول على قصة حياته (تيتون **Titon 1980**). ولهذا الهدف ستحتاج فى الواقع إلى مسجل وكاميرا، بالطبع لكى لا يفوتك أى تفصيل. ولما كان الأسلوب الذى يرى به مستشاروك حياتهم قد يكون على نفس المستوى من الأهمية كالمعلومات الواقعية التى يوفرونها، فيجب أن تحاول بقدر الإمكان الحصول على سيرة حياتهم فى لغتهم وتعبيراتهم الخاصة لما يجب أن تكون.[1] ولا يعنى ذلك الامتناع عن أى أسئلة توجه أحداث القصة حسبما تعتقد أنها يجب أن تكون. وما يهم هو الكيفية التى يتوجه بها مستشارك. عاود فيما بعد، فى مقابلة أخرى، كى تستخرج حقائق معينة وتملأ الثغرات بطرح أسئلة مباشرة. ففى المقابلة الابتدائية، ابدأ بعرض رغبتك بأنك تريد من مستشارك أن يخبرك عن حياته كموسيقى (أو حسب ما يناسبه – مؤلف موسيقى – فارس اسطوانات **Disc Jockey** – وهكذا) منذ البداية حتى الآن. وبمجرد البدأ،

---

(١) فى هذا الصدد راجع سير حياة الموسيقيين الذين ورد ذكرهم فى الفصول ٢،٣،٤ – المترجم.

فلتتيح متسعًا من الوقت لفترات الصمت كى يستجمع المستشار أفكـاره. وإذا ما نظر إليك متوقعًا شيئًا ما، فعليك أن تومئ برأسك بالموافقة وتكرر ما قاله على التو كى تنقل إليه إحساسًا بأنك قد فهمت ما يريد. قاوم أى دافـع نحـو الأسئلة المباشرة، ودون الأسئلة بدلاً من ذلك، ثم أخبره بأنك سـتعود لكـى تطرح أسئلة فيما بعد – أما الآن فإنك تريد لسياق القصة أن يستمر.

لن يكون بقدور كل فرد أن يسرد عليك سيرته (أو سيرتها) الموسيقية الذاتية **Musical Autobiography**، إلا أنك إذا كنت محظوظًا بما فيه الكفاية وعثرت على الشخص الذى يستطيع ذلك، فقد يتحول ذلك ليكون أهم جـزء فى مشروعك. ومن ناحية أخرى، إذا ما كانت سيرة حياة مستشارك جـزءا ضروريا من مشروعك، إلا إنك لا تستطيع الحصول عليها إلا مـن خـلال طرح أسئلة مباشرة وعلى نحو متكرر، وبالتأكيد عليك أن تطرح أسئلة. وإذا ما حصلت على إجابات جيدة، ستكون النتيجة هى قصة حيـاة مستـشارك، وإنها لسيرة تعاونية **Collaborative Biography** بدلا من سيرة ذاتية..!!

ومن ثم فالمقابلات، مع أناس تقوم بدراسة موسـيقاهم (وربمـا مـع جماهيرهم) تساعدك فى الحصول معلومات حقيقية واختبار أفكـارك. كمـا تساعدك أيضا لكى تبدأ فى فهم الحالة الموسيقية من وجهة نظـرهم، وفيمـا يرتبط بعقائدهم، أهدافهم، تدريبهم، مشاعرهم، وتقيمهم للعروض الموسـيقية والأداء، وفهمهم لما يقدمونه، وكل ما يتعلق بالإحاطـة بالموضـوع. وفـى النهاية، ولأن ذلك هو مشروعك أنت، ستمتزج تلك الأفكار مـع تفـسيراتك

الخاصة عندما تصف وتدون وقائع المشروع تفصيليا مستخدما المعلومات التى قمت بجمعها.

وسائل أخرى لجمع المعلومات

هناك أسلوب فنى آخر كثيرًا ما يستخدم فى بحوث العلوم الاجتماعية، وهى "الاستبيان **Questionnaire**"، ورغم أن دوره فى دراسة الموسيقى محدود، ولا يمكن بأية حال أن يقوم مقام المقابلة، فإن الاستبيان يمكن أن يفيدك فى التخطيط للطبيعة العامة للحالة قبل أن تتحرك نحو منطقة فرعية معنية وتقوم بالتركيز عليها. وعلى سبيل المثال، أن تبدأ باستكشاف تأثير أغانى البوب وما الذى تعنيه لحياة التلاميذ، فقد تحتاج أن توزع استمارات استبيان للكشف عن عينة فى نهاية المطاف ستقوم بدراستها على نحو مكثف. كيف يتفاعل الباعة في سوبر ماركت مع الموسيقى التى تذاع فى الخلفية، قد يكون من الصعوبة إجراء مقابلات معهم، أما الاستبيان الموزع عليهم فسيسهل الأمر كثيرا.

وبغض النظر عن الاستبيان، والذى يبحث عن معلومات، فقد تجد أن المعلومات قد تم تجميعها بالفعل: مخطوطات للسير الذاتية، يوميات، صور فوتوغرافية، وتسجيلات قام بإجرائها المستشارون لأنفسهم. وكثيرا ما تقوم النوادى، جمعيات الهدف المشترك **Fraternities**، المدارس، الكنائس، ومختلف المنظمات، بتخزين المعلومات القديمة التى تلقى الضوء على الأنشطة الموسيقية، فى أماكن ليست فى المتناول. ففى حفلات الكونسير، قد

تكون البرامج التى توزع على الحضور ذات معلومات ثرية، والتى تتراوح من وصف للموسيقى حتى نوعيات المعلنين، والذين يقومون برعاية الحفل ودعمه. وقد تضم قوائم العضوية وقوائم الرعاة أيضا. والصحف هى الأخرى يمكنها تقديم مساعدة ضخمة. فلا يمر يوم إلا وهناك تعليق صحفى على البيئة الموسيقية، وفى القصص الإخبارية، واستعراض الكتب، والإعلانات. وتوفر القصص معلومات حديثة حول حفلات الكونسير الجالية، والاتجاهات، والمواقف والأوضاع الموسيقية، سواء على المستوى المحلى أو القومى، بينما قد يعمل الإعلان على تقديم رؤى واضحة لمثل **Ideals** العالم الموسيقى للولايات المتحدة كما تتصوره وسائل الإعلام، وهى مُثل تؤثر فى معظمنا بشكل أو بآخر.

إنهاء المشروع

وكما تؤدى كل العمل الشاق لتنظيم وتجميع المعلومات، عليك دوما بالتفكير قدما فيما ستفعله بها. وكما تمضى قدما فيما ستفعله بها. وكما تمضى قدما، عليك بالعودة إلى قائمة الأسئلة التى قمت بصياغتها بالنسبة إلى موضوعك-الأسئلة التى أردت أن تطرحها حول الموقف الموسيقى. وستكون قد صيغت أيضًا أسئلة أكثر خلال العمل الميدانى والبحوث الأخرى. وتلك الأسئلة والمعلومات التى جمعتها ترتبط مع بعضها بعضا، وهى توفر لك منظمة طبيعية لمشروعك حول فكرتك الرئيسية، والإجابة على الأسئلة التى طرحها موضوعك. تذكر أن النقطة الجوهرية لمشروعك هو توثيق بعض

سمات ثقافة موسيقية قريبة منك وتفسيرها من منطلق الموضوع الذى قمت باختياره. وسيتيح لك معلمك مشورة أكثر تحديدًا كي تحرر مادتك وأى صيغة ستقدمها بها. وقد يطلب منك تقديم مقترحات أولية تصف فيها موضوعك ونقطة تصيغها فى شكل سؤال موضوعى، عندئذ، وبعد أن تكون قد اندمجت تماما فى عملك الميدانى لفترة أسبوع أو اثنين، فقد تحتاج إلى كتابة مقترحات نهائية تصف فيها كلا من الموضوع والنقطة البحثية المنقحة. وستكون التغذية المرتدة **Feedback** من معلمك، ومن الممكن أيضًا من زملائك الطلبة، ذات فائدة جمة، فقد يعرفون أشياء قد تفيدك فى تقدم بحوثك الميدانية، أو قد يكون لديهم اقتراحات بناءه للأسئلة حول الثقافة الموسيقية التى تقوم بتوثيقها وتفسيرها.

وإذا كنت فى حاجة لإيضاح الأسئلة البحثية، فعليك بمراجعة المعلومات التى تم تجميعها، والتفكير فى الحالة الموسيقية تحت الدراسة، وستطرأ لك أسئلة جديدة دائما. ولا يهم أن تجد من المفيد لك أن تعاود الاتصال بمستشاريك فى أثناء كتابة المشروع، كى تطرح عدة أسئلة نهائية. وبذا يتم بناء مشروع العمل الميدانى، وليس ذلك على غرار أى بحوث تقدمها فى أثناء الفصل الدراسى، فهو يتم إنجازه بالتدريج على مدى لا يقل عن عدة أسابيع، وليس فى عجلة عند نهاية الفصل الدراسى. لست وحدك الذى سيتأثر بمشروعك المنتهى. إن عملك يعكس مشاعر، وأحيانا، الوضع الاجتماعى، لأناس آخرين. فلتكن واضحا فيما تقوله عن الناس الذين عملت معهم. والسرية قد تكون مهمة، فعليك باحترام رغباتهم. وكما هو معتاد فى

كثير من الأعمال الأنثروبولوجية، فقد تقرر أن تغير أسـماء أشـخاص أو أماكن كى تتأكد من عدم تعرف أحد عليهم إذا مـا أرادوا ذلـك، ولتتخيـل المشاكل التى تظهر عندما ينتقد أحد أعضاء فرقة موسيقية ورئيسها، إذا مـا وصلت كلماته لبقية الفريق، أو عندما يوجه معلم نقدا لمجلس إدارة المدرسة فى جلسة خاصة بينك وبينه، ثم تفشى ذلك السر.

ويهدف مؤلفو هذا الكتاب، كما أوضحنا فى المقدمة، إلـى مـشاركة قرائنا فى تجربة كيف يكون المرء موسيقولوجيا عرقيا **Ethnomusicologist** يحاول جاهدا المضى فى طريقه لكى يتفهم موسيقى غير مألوفة لـه. ومـن المحتم أن أى مشروع ميدانى ناجح سيوفر مثل تلك التجربة، ويهيئ مشاركة أصيلة فى ميدان المعرفة.

إن عمليات الاكتشاف، والتوثيق، والتفسير لعالم من الموسيقى على قدر ما هى ممتعة فى حد ذاتها، هى إنجازات ذات دلالة وأهمية، فحتى أصـغر المشروعات ستضىء طريقنا نحو فهم الموسيقى باعتبارها تعبيرًا إنسانيًا.

WWW Book Companio Website

ستجد اختبارات تعليمية ووصلات للشبكة الدولية "الإنترنت": وما هـو أكثر فى موقع **Book Companion Website** لكتابنـا هـذا **Worlds of Music** ــ الطبعة الخامسة متوفرة

Academiecengage.com/music/titon/world.

المراجع

Chapter 1 – The Music-Culture as a World of Music

REFERENCES

Blacking, John. 1973. *How Musical Is Man?* Seattle: Univ. of Washington Press.

Feld, Steven. 1990. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluili Expression.* 2nd ed. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.

Krause, Bernie. 2002. *Wild Soundscapes.* Berkeley, CA: Wilderness Press.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music.* Evanston, IL: Northwestern Univ. Press.

Olajubu, Chief Oludare. 1978. "Yoruba Verbal Artists and Their Work." *Journal of American Folklore* 91:675–90.

Pantaleoni, Hewitt. 1985. *On the Nature of Music.* Oneonta, NY: Wellkin Books.

Sachs, Nahoma. 1975. "Music and Meaning: Musical Symbolism in a Macedonian Village." Ph.D. diss., Princeton Univ.

Schafer, R. Murray. 1980. *The Tuning of the World: Toward a Theory of Soundscape Design.* Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.

Titon, Jeff Todd. 1988. *Powerhouse for God: Speech, Chant, and Song in an Appalachian Baptist Church.* Austin: Univ. of Texas Press.

———, ed. 1992. *Worlds of Music.* 2nd ed. New York: Schirmer Books.

ADDITIONAL READING

Barz, Gregory, and Timothy J. Cooley. 1997. *Shadows in the Field.* New York: Oxford Univ. Press.

Bohlman, Philip. 2002. *World Music: A Very Short Introduction.* New York: Oxford Univ. Press.

Crafts, Susan D., Daniel Cavicchi, Charles Keil, and the Music in Daily Life Project, 1993. *My Music.* Hanover, NH: Univ. Press of New England.

Myers, Helen, ed. 1992. *Ethnomusicology: An Introduction.* New York: Norton.

———. 1993. *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies.* New York: Norton.

Nettl, Bruno. 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music.* Urbana: Univ. of Illinois Press.

———. 2005. *The Study of Ethnomusicology.* Urbana: Univ. of Illinois Press.

Reck, David. 1997. *Music of the Whole Earth.* New York: Da Capo.

REFERENCES

Begay, Danny Whitefeather, Cindy Yazzie, and Roger McCabe. *My Beautiful Land.* Phoenix, AZ: Canyon Records ARP-6078.

Burch, Sharon. 1989. *Yazzie Girl.* Phoenix, AZ: Canyon Records CR534. Cassette.

Farella, John R. 1984. *The Main Stalk: A Synthesis of Navajo Philosophy.* Tucson: Univ. of Arizona Press.

Faris, James C. 1990. *The Nightway: A History and a History of Documentation of a Navajo Ceremonial.* Albuquerque: Univ. of New Mexico Press.

Fenton, William. 1942. *Songs from the Iroquois Longhouse.* Washington, DC: Smithsonian Institution Publication 369.

———. n.d. *Songs from the Iroquois Longhouse.* Library of Congress AFS L6.

Frisbie, Charlotte J., and David P. McAllester. 1978. *Navajo Blessingway Singer: Frank Mitchell, 1881–1967.* Tucson: Univ. of Arizona Press.

Griffin-Pierce, Trudy. 1992. *Earth Is My Mother, Sky Is My Father: Space, Time, and Astronomy in Navajo Sandpainting.* Albuquerque: Univ. of New Mexico Press.

Haile, Berard. 1938. *Origin Legend of the Navajo Enemy Way.* New Haven, CT: Yale Univ. Press.

———. 1947. *Prayerstick Cutting in a Five Night Ceremonial of the Male Branch of Shootingway.* Chicago: Univ. of Chicago Press.

Kluckhohn, Clyde, and Dorothea Leighton. 1938. *The Navajo.* Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.

Kluckhohn, Clyde, and Leland C. Wyman. 1940. *An Introduction to Navajo Chant Practice.* Menasha, WI: Memoirs of the American Anthropological Association, no. 53.

Matthews, Washington. 1894. "Songs of Sequence of the Navajos." *Journal of American Folk-Lore* 7:185–94.

McAllester, David P. 1949. *Peyote Music.* New York: Viking Fund Publications in Antropology, no. 13.

———. 1954. *Enemy Way Music.* Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, vol. 41, no. 5. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.

———. 1994. "The Music of R. Carlos Nakai." In *To the Four Corners: A Festschrift in Honor of Rose Brandel,* edited by Ellen C. Leichtman. Warren, MI: Harmonie Park Press.

McNeley, James K. 1981. *Holy Wind in Navajo Philosophy.* Tucson: Univ. of Arizona Press.

Nakai, R. Carlos. 1985. *Cycles: Native American Flute Music.* Phoenix, AZ: Canyon Records Productions CR614-C. Cassette.

———. 1994. *Ancestral Voices.* Phoenix, AZ: Canyon Records CR-7010. CD, cassette.

Reichard, Gladys A. 1928. *Social Life of the Navajo Indians.* New York: Columbia Univ. Press.

———. 1950. *Navajo Religion.* New York: Bollingen Foundation.

Sachs, Curt. 1962. *The Wellsprings of Music.* The Hague: Martinus Nijhof.

Smythe, Willie. 1989. "Songs of Indian Territory." In *Songs of Indian Territory: Native American Music Traditions of Oklahoma.* Oklahoma City, OK: Center for the American Indian.

Williams, Arliene Nofchissey. 1989. *Encircle . . . in the Arms of His Love.* Composed and performed by Arliene Nofchissey Williams, featuring flutist John Rainer, Jr. Blanding, UT: Proud Earth Productions PE-90. Cassette.

Witherspoon, Gary. 1977. *Language and Art in the Navajo Universe.* Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.

Witmer, Robert. 1973. "Recent Change in the Musical Culture of the Blood Indians of Alberta, Canada." *Yearbook for Inter-American Musical Research* 9:64–94.

Wyman, Leland C. 1983. *Southwest Indian Drypainting.* Albuquerque: Univ. of New Mexico Press.

ADDITIONAL READING

Bailey, Garrick, and Roberta Glenn Bailey. 1986. *A History of the Navajos: The Reservation Years.* Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Deloria, Vine, Jr. 1969. *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto.* London: Collier-Macmillan.

Gill, Sam D. 1981. *Sacred Words: A Study of Navajo Religion and Prayer.* Westport, CT: Greenwood Press.

Goodman, James B. 1986. *The Navajo Atlas: Environments, Resources, People, and the History of the Diné Bikeyah.* Norman: Univ. of Oklahoma Press.

Hadley, Linda. 1986. *Hózhǫ́ʔǫ́ʔjí Hanéʼ (Blessingway)*. Rough Rock, AZ: Rough Rock Demonstration School. [In English and Navajo]

McAllester, David and Susan. 1980. *Hogans: Navajo Houses and House Songs*. Wesleyan, CT: Wesleyan Univ. Press.

McCullough-Brabson, Ellen, and Marilyn Help. 2001. *We'll Be in Your Mountains, We'll Be in Your Songs: A Navajo Woman Sings*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press.

Nakai, R. Carlos, James Demars, David P. McAllester, and Ken Light. 1997. *The Art of the Native American Flute*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.

ADDITIONAL LISTENING

Anilth, Wilson, and Hanson Ashley. 1981. *Navajo Peyote Ceremonial Songs*. Vol. 1. Taos, NM: Indian House 1541. LP.

Boulton, Laura. 1992. *Navajo Songs*. Recorded by Laura Boulton in 1933 and 1940. Annotated by Charlotte Frisbie and David McAllester. Washington, DC: Smithsonian/Folkways, SF 40403. CD, cassette.

Burton, Bryan. 1993. *Moving Within the Circle: Contemporary Native American Music and Dance*. Danbury, CT: World Music Press. WMP 012. Cassette.

The Chinle Galileans. n.d. *Navajo Country Gospel*. Larry Emerson, Jerry Tom, Roland Dixon, Donnie Tsosie, Lee Begaye, Emerson Luther. Chinle, AZ: LPS 9039. LP.

DeMars, James. 1991. *Spirit Horses, Concerto for Native American Flute and Chamber Orchestra*. Composed for and performed by R. Carlos Nakai. Phoenix, AZ: Canyon Records Productions CR-7014. CD, cassette.

The Fenders. 1966. *Second Time Roun'*. Thoreau, NM. LP. recording. Patrick Hutchinson made a careful study of "Folsom Prison Blues," noting interesting textual and rhythmic elisions and complications not found in the original Johnny Cash recording. These are similar to alterations noted by Robert Witmer in popular music performed by Blood Indians in Canada (1973:79–83).

Rhodes, Willard. 1949. *Music of the Sioux and the Navajo*. Washington, DC: Smithsonian/Folkways 4401. LP. With 6-page pamphlet.

———, ed. n.d. *Navajo: Folk Music of the United States*. Washington, DC: Library of Congress, Division of Music, Archive of American Folk Song AFS L41.

———. n.d. *Puget Sound: Folk Music of the United States*. Washington, DC: Library of Congress, Division of Music, Archive of American Folk Song AAFS L34. With 36-page booklet on Northwest Coast culture (Erna Gunther) and music (Willard Rhodes).

Smith Family Gospel Singers. 1987. *Touching Jesus*. Vol. 2. Phoenix, AZ: Canyon Records 620. Cassette.

Songs from the Navajo Nation. n.d. Recorded by Kay Bennet (Kaibah). Gallup, NM: K. C. Bennet (producer). LP.

Williams, Arliene Nofchissey. 1989. *Encircle . . . in the Arms of His Love*. Composed and performed by Arliene Nofchissey Williams, featuring flutist John Rainer, Jr. Blanding, UT: Proud Earth Productions PE-90. Cassette.

———. *Proud Earth*. n.d. Performed by Chief Dan George, Arliene Nofchissey Williams, Rick Brosseau. Provo, UT: Salt City Records SC-60. LP.

MAJOR SOURCES FOR RECORDINGS

Canyon Records Productions, 3131 W. Clarendon Ave. Phoenix, AZ 85017-4513; (800) 268-1141. http://www.canyonrecords.com
This is the main distributor of Native-American recordings. It not only stocks the large inventory under its own label but also keeps in print many of the recordings of smaller distributors, some of which might otherwise have gone out of business. It carries recordings of traditional music and also newer genres such as Indian rock, gospel, and country and western.

Indian House, Box 472, Taos, NM 87571; (505) 776-2953. http://www.indianhouse.com
This company specializes in traditional Indian music and typically devotes an entire recording to one genre such as Taos Round Dance songs or Navajo Yeibichai songs. The abundant examples and the excellent notes make these recordings valuable for scholars as well as other interested listeners.

Library of Congress. Archive of Folk Culture, Motion Picture, Broadcast, and Recorded Sound Division, Library of Congress, Washington, DC 20540; (202) 707-7833. http://www.loc.gov/folklife/rec.html

This collection includes the Willard Rhodes recordings of Native-American music: excellent recordings and notes from all across the country.
Smithsonian/Folkways. The Folkways Collection, Smithsonian Institution, Washington, DC 20560; (202) 287-3262. http://www.folkways.si.edu/index.html
The inventory of the Ethnic Folkways Records and Service Corp., formerly of New York City, has been preserved at the Smithsonian Institution and new recordings on a joint label are being produced. Their holdings include many early recordings of Native American music.

INTERNET RESOURCES

Omaha Indian Music, a website maintained by the Library of Congress, featuring music from the 1890s and 1980s http://lcweb2.loc.gov/ammem/omhhtml/omhhome.html
Index of Native American Musical Resources on the Internet http://www.hanksville.org/NAresources/indices/NAmusic.html
Directory of sites on Native American music, languages, powwows, art http://www.georgiejessup.com/links3.htm
Native American music and arts: organizations and individuals http://www.nativeculturelinks.com/music.html
Native American Radio has five streams playing Native American music twenty-four hours a day. They have one of the largest online archives of digitized Native American music in the world. Search for music by Artist, Album, Label, or Song Title. http://www.nativeradio.com/

Chapter 3 – Africa/Ewe, Mande, Dagbamba, Shona, BaAka

REFERENCES

Amoaku, W. Komla. 1985. "Toward a Definition of Traditional African Music: A Look at the Ewe of Ghana." In *More Than Drumming*, edited by Irene Jackson, 31–40. Westport, CT: Greenwood Press.
Appiah, Anthony. 1992. *In My Father's House*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
Arom, Simha. 1987. *Centrafrique: Anthologie de la Musique des Pygmees Aka*. Ocora CD559012 13.
———. 1991. *African Polyphony and Polyrhythm*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Asante, Molefi. 1987. *The Afrocentric Idea*. Philadelphia: Temple Univ. Press.
Bebey, Francis. 1975. *African Music: A People's Art*. Translated by Josephine Bennet. New York: Lawrence Hill.
Bender, Wolfgang. 1991. *Sweet Mother: Modern African Music*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
Berliner, Paul. 1993. *The Soul of Mbira*. Rev. ed. Berkeley: Univ. of California Press.
Bohannan, Paul, and Phillip Curtin. 1995. *Africa and Africans*. 4th ed. Prospect Heights, IL: Waveland Press.
Breasted, J. H. 1906. *Ancient Records of Egypt*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
Charry, Eric. 1994. "West African Harps." *Journal of the American Musical Instrument Society* 20:5–53.
———. 2000. *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
Chernoff, John. 1979. *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
Davidson, Basil. 1991. *African Civilization Revisited: From Antiquity to Modern Times*. Trenton, NJ: Africa Word Press.
Davis, Art. 1994. "Midawo Gideon Foli Alorwoyie: The Life and Music of a West African Drummer." M.A. thesis, Univ. of Illinois–Urbana-Champaign.
DeVale, Sue Carole. 1989. "African Harps: Construction, Decoration, and Sound." In *Sounding Forms: African Musical Instruments*, edited by Marie-Therese Brincard, 53–61. New York: American Federation of Arts.
Dieterlen, Germaine. 1957. "The Mande Creation Myth." In *Peoples and Cultures of Africa*, edited by Eliot Skinner. Garden City, NY: Doubleday.
Djedje, Jacqueline. 1978. "The One-String Fiddle in West Africa." Ph.D. diss., Univ. of California–Los Angeles.
Eyre, Banning. 1988. "New Sounds from Africa." *Guitar Player* (October): 80–88.
———. 1991. "On the Road with Thomas Mapfumo." *The Beat* 10(6): 48–53, 78.

Fiawo, D. K. 1959. "The Influence of the Contemporary Social Changes on the Magico-Religious Concepts and Organization of the Southern Ewe-Speaking People of Ghana." Ph.D. diss., Univ. of Edinburgh.
Frye, Peter. 1976. *Spirits of Protest.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Innes, Gordon. 1976. *Kaabu and Fuladu: Historical Narratives of the Gambian Mandinka.* London: School of Oriental and African Studies, Univ. of London.
Jackson, Bruce. 1972. *Wake up Dead Man: Afro-American Worksongs from Texas Prisons.* Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
Jones, A. M. 1959. *Studies in African Music.* London: Oxford Univ. Press.
Kisliuk, Michelle. 1991. "Confronting the Quintessential: Singing, Dancing, and Everyday Life Among the Biaka Pygmies (Central African Republic)." Ph.D. diss., New York Univ.
———. 1998. *"Seize the Dance!": BaAka Music Life and the Ethnography of Performance.* New York: Oxford Univ. Press.
Knight, Roderic. 1971. "Towards a Notation and Tablature for the Kora." *African Music* 5(1): 23–36.
———. 1972. "Kora Manding: Mandinka Music of the Gambia." Sound recording and booklet. Tucson, AZ: Ethnodisc ER 12102.
———. 1984. "Music in Africa: The Manding Contexts." In Gerard Behague, ed., *Performance Practice.* Westport, CT: Greenwood Press.
Koetting, James. 1992. "Africa/Ghana." In *Worlds of Music.* 2nd ed. New York: Schirmer.
Kubik, Gerhard. 1962. "The Phenomenon of Inherent Rhythms in East and Central African Instrumental Music." *African Music* 3(1): 33–42.
Ladzekpo, Kobla. 1971. "The Social Mechanics of Good Music: A Description of Dance Clubs Among the Anlo Ewe-Speaking People of Ghana." *African Music* 5(1):6–22.
Lan, David. 1985. *Guns and Rain.* Berkeley: Univ. of California Press.
Laye, Camara. 1983. *The Guardian of the Word.* Translated by James Kirby. New York: Vintage Books.
Locke, David. 1978. "The Music of *Atsiagbekor.*" Ph.D. diss., Wesleyan Univ.
———. 1982. "Principles of Offbeat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eve Dance Drumming." *Ethnomusicology* 26(2): 217–46.
———. 1983. "*Atsiagbekor*: The Polyrhythmic Texture." *Sonus* 4(1): 16–38.
———. 1988. *Drum Gahu.* Tempe, AZ: White Cliffs Media.
———. 1990. *Drum Damba.* Tempe, AZ: White Cliffs Media.
———. 1992. *Kpegisu: A War Drum of the Ewe.* Tempe, AZ: White Cliffs Media.
Mallows, A. J. 1967. *An Introduction to the History of Central Africa.* London: Oxford Univ. Press.
Maraire, Dumisani. 1971. *The Mbira Music of Rhodesia.* Booklet and record. Seattle: Univ. of Washington Press.
Miller, Christopher. 1990. *Theories of Africans.* Chicago: Univ. of Chicago Press.
Mphahlele, Ezekiel. 1962. *The African Image.* London: Faber and Faber.
Nketia, J. H. Kwabena. 1964. *Continuity of Traditional Instruction.* Legon, Ghana: Institute of African Studies.
Nukunya, G. K. 1969. *Kinship and Marriage Among the Anlo Ewe.* London: Athlone Press.
Quinn, Charlotte. 1972. *Mandingo Kingdoms of the Senegambia.* Evanston, IL: Northwestern Univ. Press.
Saad, Elias. 1983. *Social History of Timbuktu: The Role of Muslim Scholars and Notables.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Senghor, Leopold Sedar. 1967. *The Foundations of "Africanite" or "Negritude" and "Arabite."* Translated by Mercer Cook. Paris: Presence Africaine.
Skinner, Eliot, ed. 1973. *Peoples and Cultures of Africa.* Garden City, NY: Doubleday.
Thompson, Robert F. 1973. "An Aesthetic of the Cool." *African Arts* 7(1): 40–43, 64–67, 89.
Tracey, Andrew. 1970. *How to Play the Mbira (Dza Vadzimu).* Roodepoort, Transvaal: International Library of African Music.
Turnbull, Colin. 1961. *The Forest People.* New York: Simon & Schuster.
———. 1983. *The Mbuti Pygmies: Change and Adaptation.* New York: Holt, Rinehart, & Winston.
Waterman, Christopher. 1990. "Our Tradition Is a Modern Tradition." *Ethnomusicology* 34(3): 367–80.
Zantzinger, Gei. n.d. "Mbira: Mbira dza Vadzimu: Religion at the Family Level." Film. Available from University Museum, Univ. of Pennsylvania.

ADDITIONAL READING

Agawu, Kofi. 1995. *African Music: A Northern Ewe Perspective.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Berliner, Paul. 2006. "Grasping Shona Musical Works: A Case Study of Mbira Music." In *Art from Start to Finish,* edited by Howard S. Becker, Robert R. Faulkner, and Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 126–34. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Brincard, Marie-Therese, ed. 1989. *Sounding Forms: African Musical Instruments.* New York: American Federation of Arts.
Collins, John. 1992. *West African Pop Roots.* Philadelphia: Temple Univ. Press.
Jackson, Irene, ed. 1985. *More Than Drumming.* Westport, CT: Greenwood Press.
Knight, Roderic. 1991. "Music out of Africa: Mande Jaliya in Paris." *World of Music* 33(1): 52–69.
Nketia, J. H. Kwabena. 1974. *The Music of Africa.* New York: Norton.
Nzewi, Meki. 1991. *Musical Practice and Creativity.* Bayreuth, Germany: IWALEWA-Haus, Univ. of Bayreuth.
Stone, Ruth. 2000. *Garland Handbook of African Music.* New York: Garland.

ADDITIONAL LISTENING

Berliner, Paul. 1995. *Zimbabwe: The Soul of Mbira.* Nonesuch Explorer Series 9 72054-2.
Chernoff, John. 1990. *Master Drummers of Dagbon.* Vol. 2. Rounder CD 5406.
Knight, Roderic. 1996. *Gambie. L'Art de la kora: Jali Nyama Suso.* Ocora C580027 (rerelease of 1972 OCR 70).
Locke, David. n.d. *Drum Gahu: Good-Time Drumming from the Ewe People of Ghana and Togo.* White Cliffs Media WCM 9494.
Lunna, Abubakari. 1996. *Drum Damba featuring Abubakari Lunna, a Master Drummer of Dagbon.* White Cliffs Media WCM 9508.

ADDITIONAL VIEWING

Knight, Roderic. 2006. *Mande Music and Dance.* Lyrichord UPC 744457200124. DVD.
Konkombe: Nigerian Music. n.d. Produced and directed by Jeremy Marre. Harcourt Films.
The Language You Cry In. 1998. Directed and produced by Alvaro Toepke and Angel Serrano. Inko Producciones. San Francisco: California Newsreel.
Mbira Dza Vadzimu Urban and Rural Ceremonies with Hakurotwi Mude. 1978. Devault, PA: Constant Spring Productions.
Music and Culture of West Africa: The Straus Expedition. 2002. Gloria J. Gibson and Daniel B. Reed. Indianapolis: Indiana Univ. Press. CD-ROM.
A Performance of Kpegisu by the Wodome-Akatsi Kpegisu Habobo. 1990. Produced by David Locke. Boston: Educational Media Center, Tufts Univ.
Rhythm of Resistance: The Black Music of South Africa. 1988. Directed by Chris Austin and Jeremy Marre. Produced by Jeremy Marre. Harcourt Films/Shanachie Records.

INTERNET RESOURCES

African Music Encyclopedia http://www.africanmusic.org
African Music on RootsWorld http://www.rootsworld.com/rw/africa.html
Afropop Worldwide http://www.afropop.org
allAfrica.com: Music: Newsfeed source for news and reports on music in Africa http://allafrica.com/music/
Cora Connection http://www.coraconnection.com/
The International Library of African Music http://www.ilam.ru.ac.za
Stern's Music http://www.sternsmusic.com/
Yahoo! Groups: african_music; mailing list established in 1995 http://groups.yahoo.com/group/african_music/

Chapter 4 – North America/Black America

REFERENCES

Brooks, Cleanth, R. W. B. Lewis, and Robert Penn Warren. 1973. *American Literature: The Makers and the Making.* 2 vols. New York: St. Martin's Press.
Brunoghe, Yannick, ed. 1964. *Big Bill Blues.* New York: Oak.
Cantwell, Robert. 1984. *Bluegrass Breakdown.* Urbana: Univ. of Illinois Press.
Charters, Samuel. 1977. *The Legacy of the Blues.* New York: Da Capo.
Davis, Angela Y. 1999. *Blues Legacies and Black Feminism.* New York: Vintage Books.
Eliot, T. S. [1920] 1964. "Hamlet and His Problems." In *The Sacred Wood.* Reprint, New York: Barnes & Noble.

Evans, David. 1971. "Booker White." In *Nothing But the Blues*, edited by Mike Leadbetter. London: Hanover Books.
Fishel, John. 1981. "Magic Sam and the Ann Arbor Blues Festival." Liner notes to *Magic Sam Live*. Delmark DL-645/646.
Forte, Dan. 1991. "Otis Rush." In *Blues Guitar*, edited by Jas Obrecht, pp. 156–62. San Francisco: GPI Books.
Gordon, Robert. 2002. *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters*. Boston: Little, Brown.
Grazian, David. 2003. *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
Groom, Bob. 1971. *The Blues Revival*. London: Studio Vista.
Gussow, Adam. 2002. *Seems Like Murder Here: Southern Violence and the Blues Tradition*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
Herzhaft, Gerard. 1992. *Encyclopedia of the Blues*. Fayetteville: Univ. of Arkansas Press.
Jackson, Bruce. 1972. *Wake up Dead Man: Afro-American Worksongs from Texas State Prisons*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
Johnson, Charles S. [1934] 1966. *Shadow of the Plantation*. Reprint, Chicago: Univ. of Chicago Press.
Lomax, Alan. 1976. Brochure notes to *Negro Prison Songs from the Mississippi State Penitentiary*. Reissue of Tradition LP 1020 (see "Additional Listening"). Vogue Records VJD 515.
Lucas, William ("Lazy Bill"). 1974. *Lazy Bill Lucas*. Philo LP 1007.
McLeod, Norma, and Marcia Herndon. 1981. *Music as Culture*. 2nd ed. Darby, PA: Norwood Editions.
Obrecht, Jas. 2000. "Otis Rush." In *Rollin' and Tumblin': The Postwar Blues Guitarists*, edited by Jas Obrecht. San Francisco: Miller Freeman.
Oliver, Paul. 1965. *Conversation with the Blues*. London: Cassell.
———. 1998. *The Story of the Blues*. Boston: Northeastern Univ. Press.
Rowe, Mike. 1979. *Chicago Breakdown*. New York: Da Capo.
Santelli, Robert, and Holly George-Warren. 2002. *American Roots Music*. New York: Abrams.
Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology, 1935–1975*. Berkeley: Univ. of California Press.
Segrest, James, and Mark Hoffman. 2004. *Moanin' at Midnight: The Life and Times of Howlin' Wolf*. New York: Pantheon.
Shurman, Dick. 1981. "Magic Sam: An Overview." Liner notes to *Magic Sam Live*. Delmark DL-645/646.
Tedlock, Dennis. 1977. "Toward an Oral Poetics." *New Literary History* 8, pp. 507–19.
Titon, Jeff Todd. 1969. "Calling All Cows: Lazy Bill Lucas" *Blues Unlimited*, no. 60, pp. 10–11; no. 61, pp. 9–10; no. 62, pp. 11–12; no. 63, pp. 9–10.
———. 1971. "Ethnomusicology of Downhome Blues Phonograph Records, 1926–1930." Ph.D. diss., Univ. of Minnesota.
———. 1974a. Brochure notes to *Lazy Bill Lucas*. North Ferrisburg, VT: Philo Records 1007.
———, ed. 1974b. *From Blues to Pop: The Autobiography of Leonard "Baby Doo" Caston*. Los Angeles: John Edwards Memorial Foundation.
———. 1994. *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis*. 2nd ed. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press.
———. 2002. "Labels: Identifying Categories of Blues and Gospel." In Allan Moore, ed., *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Wilson, Al. 1966. "Robert Pete Williams: His Life and Music." *Little Sandy Review* 2, no. 1.

ADDITIONAL READING

Evans, David. 1982. *Big Road Blues*. Berkeley: Univ. of California Press.
Finn, Julio. 1992. *The Bluesman*. New York: Interlink.
Floyd, Samuel A. 1995. *The Power of Black Music*. New York: Oxford Univ. Press.
Franz, Steve. 1996. "The Life and Music of Magic Sam." *Living Blues*, no. 125, pp. 33–44.
Grissom, Mary Alle. [1930] 1969. *The Negro Sings a New Heaven*. Reprint, New York: Dover Books.
King, B. B., with Dave Ritz. 1996. *Blues All Around Me: The Autobiography of B. B. King*. New York: Avon.
Palmer, Robert. 1981. *Deep Blues*. New York: Viking Press.
Salvatore, Nick. 2005. *Singing in a Strange Land*. New York: Little, Brown. Biography of Rev. C. L. Franklin.
Taft, Michael. 2006. *The Blues Lyric Formula*. New York: Routledge.
Titon, Jeff Todd. 1990. *Downhome Blues Lyrics*. 2nd ed. Urbana: Univ. of Illinois Press. Anthology of post–World War II lyrics.
Tracy, Steven, ed. 1999. *Write Me a Few of Your Lines: A Blues Reader*. Amherst: Univ. of Massachusetts Press.

ADDITIONAL LISTENING

The Blues. 2003. 13-series radio program produced for Public Radio International by Robert Santelli and Ben Manilla to celebrate the Year of the Blues. Listen to all programs online at http://www.yearoftheblues.org/radio/index.asp.

Alan Lomax Collection. Prison Songs, Vol. 1: Murderous Home. Rounder 1714.

B. B. King Live at the Regal. Beat Goes On 235.

Bessie Smith: Chattanooga Gal. Properbox 78.

Blind Blake: All the Published Sides. JSP Records 7714.

Blues in the Mississippi Night. Rounder 1860.

Charley Patton: Complete Recordings. JSP 7702.

Chicago Blues: The Chance Era. Charly 146. (Lazy Bill Lucas.)

The Essential Gospel Sampler. Columbia Legacy 57163.

Fred McDowell: First Recordings. Rounder 1718.

Johnny Shines: Traditional Delta Blues. Biograph 121.

Magic Sam Live. Delmark DE 645.

Muddy Waters: His Best, 1947–1955. MCA/Chess 9370

Negro Blues and Hollers. Rounder 1501.

Negro Religious Songs and Services. Rounder 1514.

Otis Rush: Ain't Enough Comin' In. Mercury CD 314518769-2.

Rev. C. L. Franklin: Legendary Sermons. MCA Universal Special Products 21145.

Robert Johnson: King of the Delta Blues. Columbia Legacy 65211.

Roots 'n' Blues: The Retrospective. Columbia C4K 47911.

T-Bone Walker: The Original Source. Properbox 38.

Menhaden fishermen's worksongs preserved by the Northern Neck Chantey Singers may be heard on the Internet at http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6605894&ft=1&f=1021

ADDITIONAL VIEWING

Note that live performances by many of the blues singers mentioned in this chapter may be found on YouTube. Search under the singer's name, such as Otis Rush, Johnny Shines, Fred McDowell, Big Bill Broonzy, Magic Sam, and so forth.

The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins. 1979. DVD, 31 min. Color. Directed by Les Blank. El Cerrito, CA: Flower Films. http://www.lesblank.com

Bukka White and Son House. 2000. Yazoo DVD, 60 min. Black and white. Riveting performances of Mississippi Delta blues.

Otis Rush: Mastering Chicago Blues Guitar. (c. 1993). VHS videotape, 90 min. Color. Pound Ridge, NY: Hot Licks Productions. Instruction and some footage of Rush's fine playing.

The Road to Memphis. 2003. Directed by Richard Pearce, written by Robert Gordon. One of seven films in the series *Martin Scorcese Presents the Blues*. PBS Videos. http://www.pbs.org/theblues/index.html. Features B. B. King and Bobby Rush.

A Singing Stream. 1987. Online video, 57 min. Color. Directed by Tom Davenport. Delaplane, VA: Davenport Films. http://www.folkstreams.net. African American religious music.

Wild Women Don't Have the Blues. 1989. VHS videotape, 58 min. Color. Directed by Christine Dall. San Francisco: California Newsreel. A documentary on women blues singers.

INTERNET RESOURCES

Blues Bibliographic Database: Compiled by Görgen Antonsson http://bluesnet.hub.org/gorgen/

Blues-L: Listserver discussion group http://www.blues.net/blues-FAQ.html

Blues World: Essays, with links to organizations, magazines, discographies, auctions http://www.bluesworld.com/

Pre–World War 2 blues lyrics concordance, by Michael Taft http://www.dylan61.se/taft.htm

Chapter 5 – Europe/Central and Southeastern Regions

REFERENCES

Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. London: Verso.

Armistead, Samuel G. 1979. "Judeo-Spanish and Pan-European Balladry." *Jahrbuch fuur Volksliedforschung* 24: 127–38.

Austerlitz, Paul. 2000. "Birch-Bark Horns and Jazz in the National Imagination: The Finnish Folk Music Vogue in Historical Perspective." *Ethnomusicology* 44(2): 183–213.
Bohlman, Philip V. 2000a. "East-West: The Ancient Modernity of Jewish Music." *East European Meetings in Ethnomusicology* 7: 67–90.
———. 2000b. "Jewish Music in Europe." In *Europe: The Garland Encyclopedia of World Music.* Vol. 8, 248–69. New York: Garland.
———. 2004. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History.* Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
Buchanan, Dona. 1996. "Wedding Music, Social Identity, and the Bulgarian Political Transition." In *Retuning Culture: Music and Change in Eastern Europe,* edited by M. Slobin. Durham, NC: Duke Univ. Press.
Chybiński, Adolf. [1923] 1961. *O polskiej muzyce ludowej: Wybór prac etnograficznych.* Edited by Ludwik Bielawski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
Cooley, Timothy J. 1999. "Folk Festival as Modern Ritual in the Polish Tatra Mountains." *World of Music* 41(3): 31–55.
———. 2001. "Repulsion to Ritual: Interpreting Folk Festivals in the Polish Tatras." *Ethnologies* 23(1): 233–53.
———. 2005. *Making Music in the Polish Tatras: Tourists, Ethnographers, and Mountain Musicians.* Bloomington: Indiana Univ. Press.
Czekanowska, Anna. 1990. *Polish Folk Music: Slavonic Heritage, Polish Tradition, Contemporary Trends.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Davies, Norman. 1996. *Europe: A History.* Oxford: Oxford Univ. Press
Erlmann, Veit. 1996. "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s." *Public Culture* 8(3): 467–87.
Feld, Steven. 2001. "A Sweet Lullaby for World Music." In *Globalization,* edited by Arjun Appadurai, 189–216. Durham, NC: Duke Univ. Press.
Frolova-Walker, Marina. 1998. "'National in Form, Socialist in Content': Musical Nation-Building in the Soviet Republics." *Journal of the American Musicological Society* 51(2): 331–71.
Gellner, Ernest. 1997. *Nationalism.* New York: New York Univ. Press.
Hall, Derek R., ed. 1991. *Tourism and Economic Development in Eastern Europe and the Soviet Union.* London: Belhaven Press.
Hobsbawm, Eric J. 1990. *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Hobsbawm, Eric J., and Terence Ranger, eds. 1983. *The Invention of Tradition.* Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Hutchinson, John, and Anthony D. Smith, eds. 1994. *Nationalism.* Oxford: Oxford Univ. Press.
Marshall, Robert, and Robin A. Leaver. 2001. "Choral: 5. Luther's Melodies." *New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol. 5, edited by S. Sadie and J. Tyrrell, 738–39. London: Macmillan.
McKim, LindaJo H. 1993. *The Presbyterian Hymnal Companion.* Louisville, KY: Westminster/John Knox Press.
Pasternak, Velvel, ed. 1994. *The International Jewish Songbook.* Cedarhurst, NY: Tara.
Petrović, Ankica. 2000. "Bosnia-Hercegovina." In *Europe: The Garland Encyclopedia of World Music.* Vol. 8, 962–71. New York: Garland.
Pettan, Svanibor. 1998. *Music, Politics, and War: Views from Croatia.* Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
Plastino, Goffredo. 2001. *Tambores del Bajo Aragón.* PRAMES Aragón LCD D.L.Z 635-2001.
———. 2003. "Fifteen Fragments on My (Field)work." *British Journal of Ethnomusicology* 12(1): 97–112.
Rice, Timothy. 1994. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music.* Chicago: Univ. of Chicago Press.
———. 2000. "The Music of Europe: Unity and Diversity." In *Europe: The Garland Encyclopedia of World Music.* Vol. 8, 2–15. New York: Garland.
———. 2004. *Music in Bulgaria: Experiencing Music, Expressing Culture.* New York: Oxford Univ. Press.
Rubin, Ruth. 1979. *Voices of a People: The Story of Yiddish Folksong.* Philadelphia: Jewish Publication Society of America.
Schulenberg, David. 2000. "History of European Art Music." In *Europe: The Garland Encyclopedia of World Music.* Vol. 8, 68–87. New York: Garland.
Slobin, Mark. 2002. "Bosnia and Central/Southeastern Europe: Music and Musicians in Transition." In *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples,* 4th ed., edited by Jeff Todd Titon, 211–41. New York: Schirmer.
Smith, Anthony D. 1998. *Nationalism and Modernism.* London: Routledge.

Taylor, Timothy D. 1997. *Global Pop: World Musics, World Markets.* New York: Routledge.
Titon, Jeff Todd, and Bob Carlin, eds. 2002. *American Musical Traditions.* Vol. 4: *European American Music.* New York: Schirmer.
White, George W. 2000. *Nationalism and Territory: Constructing Group Identity in Southeastern Europe.* Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
Wrazen, Louise. 1988. "The *Góralski* of the Polish Highlanders: Old World Musical Tradition from a New World Perspective." Ph.D. dissertation, Univ. of Toronto.
———. 1991. "Traditional Music Performance Among *Górale* in Canada." *Ethnomusicology* 35(2): 173–93.
———. 2007. "Relocating the Tatras: Place and Music in *Górale* Identity and Imagination." *Ethnomusicology* 51(2): 185–204.

ADDITIONAL READING

Bartók, Béla. 1981. *The Hungarian Folk Song.* Edited by Benjamin Suchoff. Translated by M. D. Calvocoressi. Annotated by Zoltán Kodály. Albany: State Univ. of New York Press.
Buchanan, Donna. 2005. *Performing Democracy.* Chicago: Univ. of Chicago Press.
Cartner, Holly. 1991. *Destroying Ethnic Identity: The Gypsies in Romania.* New York: Helsinki Watch.
Kligman, Gail. 1988. *The Wedding of the Dead.* Chicago: Univ. of Chicago Press.
Ling, Jan. 1997. *A History of European Folk Music.* Rochester, NY: Univ. of Rochester Press. [First published in Swedish by Akademiförlaget, 1988]
Nettl, Bruno. 1973. *Folk and Traditional Music of the Western Continents.* 2nd ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
Rasmussen, Ljerka V. 2002. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia.* New York: Routledge.
Rice, Timothy, James Porter, and Chris Goertzen, eds. 2000. *Europe: The Garland Encyclopedia of World Music.* Vol. 8, 962–71. New York: Garland.
Slobin, Mark, ed. 1996. *Retuning Culture: Music and Change in Eastern Europe.* Durham, NC: Duke Univ. Press.
Sugarman, Jane C. 1997. *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings.* Chicago: Univ. of Chicago Press.

ADDITIONAL LISTENING

Kapela Staszka Maśniaka. 1997. *Muzyka Kościelisk.* Folk CD 009.
Márta Sebastyén and Ókrös Ensemble. 1993. *Transylvanian Portraits: Hungarian Village Music from Transylvania.* Koch 3-4004-2H1.
Márta Sebastyén, Alexander Balanescu, and Muzsikás. 1999. *The Bartók Album.* Rykodisc/Hannibal HNCD 1439.
Plastino, Goffredo. 2001. *Tambores del Bajo Aragón.* PRAMES Aragón LCD D.L.Z 635-2001.
Trebunie-Tutki. 2000. *Folk Karnawal.* Folk CD-029.
Twinkle Brothers & Tutki. 1992. *Twinkle Inna Polish Stylee: Higher Heights.* Twinkle Music. http://www.twinklemusic.com
Various Artists. 1990. *Polish Folk Music: Songs and Music from Various Regions.* Polskie Nagrania Muza PNCD 048.
Various Artists. 1993. *Bosnia: Echoes from an Endangered World.* Smithsonian Folkways Recordings SFW40407.
Various Artists. n.d. *Bring it all Home.* Kamahuk kcd-1. http://www.kamahuk.net

ADDITIONAL VIEWING

Ashkenaz: The Music of the Jews from Eastern Europe. 1993. Created and directed by Tzipora H. Jochsberger. Written and directed by Asher Tlalim. Teaneck, NJ: Ergo Media; Jerusalem: Israel Music Heritage Project.
A compilation of Jewish music from Eastern Europe, including Yiddish folksongs, the liturgical music of the synagogue, and Klezmer and Yiddish theater tunes. The film also features rare archival footage of Jewish life in Eastern Europe as it existed prior to World War II, providing an understanding of the environment from which the music grew.
The JVC Smithsonian Folkways Video Anthology of Music and Dance of Europe. c. 1996. Directed by Kunihiko Nakagawa. Japan: JVC, Victor Company of Japan. Barre, VT: Distributed by

Multicultural Media. These videos are mixed in quality and in their supporting documentation, but at least the section on Bulgaria is useful. They were filmed during the communist period but do not feature professional folklore groups. The booklet notes are helpful.

The Popovich Brothers of South Chicago. 1977. Directed by Jill Godmilow. Distributed by Balkan Arts Center. This video is a dated but moving portrayal of a family of musicians who for decades provided music for the Serbian American community in and around Chicago.

The Romany Trail. c. 1992. Directed and produced by Jeremy Marre. Harcourt Films. Newton, NJ: Distributed by Shanachie Records. 2 videos. Part of the *Beats of the Heart* series. Part 1 is a search for the "lost" gypsy tribes of Egypt and traces their route into Spain. Part 2 first goes to India to find what are believed to be the original gypsy families whose descendants migrated across the Middle East to Africa and Europe, then it goes to Eastern Europe, among the oppressed gypsy communities of then-Communist Europe. See the essay on these films in the *Beats of the Heart* booklet.

Chapter 6 – India/South India

REFERENCES

The Beatles. 1966. *Revolver.* Parlophone CDP 7 464412. CD.

Chandra, Sheila. 1991. *Silk.* Shanachie 64035. CD.

———. 1993. *Weaving My Ancestor's Voices.* Caroline CAROL 2322-2. CD.

Iyer, Vijay. 2005. *Reimagining.* Savoy Jazz SVY 17475. CD.

Panjabi MC (Rajinder Rai). 2003. *Panjabi MC Beware.* Sequence SEQ 8015-2.

Raman, Susheela. 2001. *Salt Rain.* Narada B00005BJIG. CD.

Shankar, Ravi. 1978. *East Greets East.* Deutsche Grammophon 2531-381.

———. n.d. *West Meets East* (with Yehudi Menuhin) *I–III.* Angel S-36418, S-36026, SQ-37200.

DVD TAMIL MOVIES

Note: The acquisition of recommended Tamil movies on DVD is essential for understanding the pop music sections of this chapter and should be purchased in advance (under $20 each). All DVDs have song tracks listed separately on their menus. Make sure to ask for movies with English subtitles. The recommended Tamil movies are: *Bombay, Dum Dum Dum* (sometimes spelled with double m's), *Kadalan, Mudalvan,* and *Thillana Mohanambal.* An excellent Hindi film is *Kal Ho Na Ho* about Indians living in New York. To order via the Internet:

In the United States: http://www.AnyTamil.com

In the United Kingdom: http://www.ayngaran.com (e-mail: sales@ayngaran.com)

ADDITIONAL READING AND VIEWING

Brown, Robert E. 1971. "India's Music." In *Readings in Ethnomusicology,* edited by David P. McAllester, 192–329. New York: Johnson Reprint.

Kumar, Kanthimathi, and Jean Stackhouse. 1988. *Classical Music of South India: Karnatic Tradition in Western Notation.* Stuyvesant, NY: Pendragon Press. Beginning lessons and simple songs with free translations of song texts.

Mohan, Anuradha. 1994. "Ilaiyaraja: Composer as Phenomenon in Tamil Film Culture." M.A. thesis, Wesleyan Univ.

Reck, David. 1985. "Beatles Orientalis: Influences from Asia in a Popular Song Tradition." *Asian Music* 16(1): 83–149.

Shankar, Ravi. 1968. *My Music, My Life.* New York: Simon & Schuster.

Wade, Bonnie. 1988. *Music of India: The Classical Traditions.* Riverdale, MD: Riverdale.

ADDITIONAL LISTENING: CARNATIC MUSIC

Annotated Website

The website http://www.medieval.org/music/world/carnatic/cblsup.html has an annotated list of CDs, plus relevant information on South Indian (Carnatic) music, composers, performers, and music styles. In particular, you might want to look for the following CDs.

An Anthology of South Indian Classical Music. Ocora 5900001/2/3/4. Four CDs.

Gopinath, Kadri. *A Tribute to Adolphe Sax.* Oriental 230/231. [saxophone]
Iyer, Semmangudi Srinivasa. *The Doyen of Carnatic Music.* Oriental 140. [vocal]
Jayaraman, Lalgudi J. *Violin Virtuoso: Lalgudi J. Jayaraman.* Oriental AAMS-125.
Krishnan, T. N. *The Vibrant Violin of "Sangita Kalanidhi."* Oriental 140.
Mahalingam, T. R. ("Mali"). *Divine Sounds of the Bamboo Flute.* Oriental 183/184. Two CDs.
Moulana, Sheik Chinna. *Nadhasvaram.* Wergo SM-1507. [*nagasvaram*]
Music for Bharata Natyam. Oriental 176. [South Indian dance music]
Narayanaswamy, K. V. *Guru Padam.* Koel 063. [vocal]
Padmanabhan, Rajeswari. *Surabi. SonicSoul Acoustics.* [*veena;* no number; released in 1998].
Ramani, N. *Lotus Signatures.* MOW CDT-141. [flute]
Ranganayaki Rajagopalan. *Makar 029.* [*veena*]
Sankaran, Trichy. *The Language of Rhythm.* MOW 150. [*mridangam*]
Subbulakshmi, M. S. *M. S. Subbulakshmi: Live at Carnegie Hall.* EMI India 147808/809. Two CDs. [vocal]
———. *M. S. Subbulakshmi: Radio Recitals.* EMI India CDNF 147764/65. Two CDs. [vocal]
Viswanathan, T. *Classical Flute of South India.* JVÇ VIGG-5453.

OTHER RECORDINGS

Ilaiyaraja. n.d. *How to Name It.* Oriental Records ORI/AAMS CD-115. CD.
McLaughlin, John. n.d. *Best of Mahavishnu.* Columbia PCT-36394.
———. n.d. *Shakti.* Columbia Jazz Contemporary Masters CK-46868. CD.
Shankar, Ravi. 1971. *Concerto for Sitar and Orchestra.* Angel SPD 36806.
———. n.d. Ragamala: *Concerto for Sitar and Orchestra No. 2.* Angel DS 37935.

ADDITIONAL LISTENING: HINDUSTHANI MUSIC

Compiled by Peter Row, New England Conservatory of Music *Ajoy Chakrabarty, Vocal, Raga Bageshri—Malkauns (Vol 2).* Ajoy Chakrabarty (*khyal*) with Samar Saha (*tabla*) and Sultan Khan (*sarangi*): *ragas* Bageshri and Malkauns. Navras Records: NRCD 0011.
Buddhadev Das Gupta—Nayak ki Kanra. Buddhadev Das Gupta (*sarod*) with Anand Gopal Bandopadhyay (*tabla*): *raga* Nayak ki Kanra. Raga Records: RAGA 210.
Chant Dhrupad—Nasir Zahiruddin Dagar et Nasir Faiyazuddin Dagar. Nasir Zahiruddin Dagar and Nasir Faiyazuddin Dagar (*dhrupad*) with Laxmi Narain Pawar (*pakhawaj* drum): *ragas* Bageshri and Bhatiyar. Ethnic: B 6159.
Gathering Rain Clouds. Vishwa Mohan Bhatt (*mohan vina*) with Sikhvinder Singh Namdhari (*tabla*): *ragas* Miya ki Malhar and Gavati. Water Lily Acoustics: WLA-ES-22-CD.
Great Masters of the Rudra-Veena. Ustad Zia Mohiuddin Dagar (*rudra veena*) with Manik Munde (*pakhawaj* drum): *ragas* Pancham Kosh and Malkauns. Auvidis: A 6131.
Kanhra. Hariprasad Chaurasia (flute) with Sabir Khan (*tabla*): *raga* Kaunsi Kanhra. Nimbus Records: NI 5182.
Lakshmi Shankar: The Hours and the Seasons. Lakshmi Shankar (*khyal* and *bhajan*) with Sadanand Naimpalli (*tabla*): *ragas* Ahir Bhairav, Dhani, Khafi and Bhajans in *ragas* Megh and Bhairavi. Ocora: C 581615.
Lalita. Ustad Imrat Khan (*surbahar*): *rag* Lalit (*alap, jor,* and *jhala*). Water Lily Acoustics: ASIN B000002VYH.
Padmabhushan Nikhil Banerjee—Sitar Recital. Nikhil Banerjee (*sitar*) with Kanai Dutt (*tabla*) and Swapan Choudhury (*tabla*): *ragas* Komal Rishabh Asavari, Jaunpuri, Mand and Dhun (Baul folk song). EMI: CDNF 150043.
Rag Kaunsi Todi, Desh, and Bhatiali Dhun. Sagarika: Cat No. S-500-01-4.
Ravi Shankar in Celebration—Classical Sitar. Ravi Shankar (*sitar*) with Chatur Lal (*tabla*), Kumar Bose (*tabla*), Anoushka Shankar (*sitar*), Zakir Hussain (*tabla*), Alla Rakha (*tabla*) and Kanai Dutt (*tabla*): *ragas* Charu Keshi, Bhatiyar, Adarini, Marwa, and Dhun Kafi. Angel: 7243 5 55578-2.
Sitar Recital Selection, Shahid Parvez. Shahid Parvez (*sitar*) with Bikram Ghosh (*tabla*): *ragas* Bilaskhani Todi, Desh, and Bhatiali Dhun. Sagarika: Cat. No. S-500-01-4.
Ustad Ali Akbar Khan, Pandit Nikhil Banerjee: Rag Manj Khammaj, Rag Misra Mand. Ali Akbar Khan (*sarod*), Nikhil Banerjee (*sitar*) with Mahapurush Misra (*tabla*): *ragas* Manj Khammaj and Misra Mand. Alam Madina Music Productions: AMMP CD 9405.
Ustad Ali Akbar Khan, Signature Series: Vol. 1: Three Ragas. Ali Akbar Khan (*sarod*) with Mahapurush Misra (*tabla*): *ragas* Chandranandan, Gauri Manjari, and Jogiya Kalingra. Alam Madina Music Productions: AMMP CD 9001.

Ustad Amjad Ali Khan (Compilation). Amjad Ali Khan (*sarod*) with Samta Prasad, Chandra Mohan, and Shafaat Ahmed Khan (*tabla*): *ragas* Sughrai Kanada, Bihag, and Tilak Kamod. Gramophone Company of India: CDNF 150209.
Ustad Vilayat Khan—Sitar. Vilayat Khan (*sitar*) with Akram Khan (*tabla*): *raga* Jaijaivanti. India Archive Music: CD 1010.
Veena Sahasrabuddhe, A Morning Raga. Bhoopal Todi. Veena Sahasrabuddhe (*khyal*) with Sanjay Deshpande (*tabla*): *raga* Bhoopal Todi. Navras Records: NRCD 0031.

MAJOR SOURCES FOR RECORDINGS

Music of the World (MOW label). P.O. Box 3620, Chapel Hill, NC 27515; (888) 264-6689; http://www.musicoftheworld.com/
Oriental Records. P.O. Box 387, Williston Park, NY 11596; http://www.orientalrecords.com
Raag Music. Los Angeles, CA; (310) 479-5225; http://www.raaga.com
SonicSoul Acoustics. 15183 Dane Lane, Portland, OR 97229; (503) 531-0270; http://members.tripod.com/~karthal/index.html or use a search engine

Chapter 7 – Asia/Music of Indonesia

REFERENCES

Becker, Judith. 1979. "Time and Tune in Java." In *The Imagination of Reality: Essays in Southeast Asian Coherence Systems*, edited by A. L. Becker and Aram A. Yengoyan, 197–210. Norwood, NJ: Ablex.
———. 1980. *Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*. Honolulu: Univ. of Hawaii Press.
———. 1981. "Hindu-Buddhist Time in Javanese Gamelan Music." In *The Study of Time*, 4, edited by J. F. Fraser. New York: Springer-Verlag.
———. 1988. "Earth, Fire, Sakti, and the Javanese Gamelan." *Ethnomusicology* 32(3): 385–91.
Frederick, William. 1982. "Rhoma Irama and the Dangdut Style: Aspects of Contemporary Indonesian Popular Culture." *Indonesia* 34:103–30.
Hatch, Martin. 1989. "Popular Music in Indonesia (1983)." In *World Music, Politics and Social Change*, edited by Simon Frith. Manchester, England: Manchester Univ. Press.
Hoffman, Stanley B. 1978. "Epistemology and Music: a Javanese Example." *Ethnomusicology* 22(1): 69–88.
Hood, Mantle. 1954. *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music.* Groningen, The Netherlands: J. B. Wolters.
Keeler, Ward. 1987. *Javanese Shadows, Javanese Selves.* Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
Kunst, Jaap. 1973. *Music in Java: Its History, Its Theory, and Its Technique.* Edited by Ernst Heins. 3rd ed. 2 vols. The Hague: Martinus Nijhoff.
Surjodiningrat, Wasisto, P. J. Sudarjana, and Adhi Susanto. 1972. *Tone Measurements of Outstanding Javanese Gamelans in Jogjakarta and Surakarta.* Yogyakarta: Gadjah Mada Univ. Press.
Tenzer, Michael. 2000. *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century Balinese Music.* Chicago: Univ. of Chicago Press.

ADDITIONAL READING

On Music

Bakan, Michael B. 1999. *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur.* Chicago: Univ. of Chicago Press.
Becker, Judith, and Alan Feinstein, eds. 1984, 1987, 1988. *Karawitan: Source Readings In Javanese Gamelan and Vocal Music.* 3 vols. Ann Arbor: Univ. of Michigan Center for South and Southeast Asian Studies.
Brinner, Benjamin. 2008. *Music of Central Java: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford Univ. Press.
Herbst, Edward. 1997. *Voices in Bali: Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theater.* Hanover, NH: Univ. Press of New England, Wesleyan Univ. Press.
Hood, Mantle, and Hardja Susilo. 1967. *Music of the Venerable Dark Cloud: Introduction, Commentary, and Analysis.* Los Angeles: Univ. of California Press.

Kartomi, Margaret. 1980. "Musical Strata in Java, Bali, and Sumatra." In *Musics of Many Cultures,* edited by Elizabeth May, 111–33. Berkeley: Univ. of California Press.
Lindsay, Jennifer. 1992. *Javanese Gamelan: Traditional Orchestra of Indonesia.* 2nd ed. New York: Oxford Univ. Press.
Manuel, Peter. 1988. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey.* New York: Oxford Univ. Press. (See especially pp. 205–20.)
McPhee, Colin. 1966. *Music in Bali.* New Haven, CT: Yale Univ. Press.
Perlman, Marc. 2004. *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory.* Berkeley: Univ. of California Press.
Simon, Artur. 1984. "Functional Changes in Batak Traditional Music and Its Role in Modern Indonesian Society." *Asian Music* 15(2): 58–66.
Sumarsam. 1995. *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java.* Chicago: Univ. of Chicago Press.
Sutton, R. Anderson. 1987. "Identity and Individuality in an Ensemble Tradition: The Female Vocalist in Java." In *Women and Music in Cross-Cultural Perspective,* edited by Ellen Koskoff, 113–30. Westport, CT: Greenwood Press. Reprint, Urbana: Univ. of Illinois Press, 1989.
———. 1993. *Variation in Central Javanese Gamelan Music.* DeKalb, IL: Center for Southeast Asian Studies, Northern Illinois Univ.
Tenzer, Michael. 1991. *Balinese Music.* Berkeley, CA: Periplus.
Vetter, Roger. 1981. "Flexibility in the Performance Practice of Central Javanese Music." *Ethnomusicology* 25(2): 199–214.

On Indonesia

Anderson, Benedict R. O'G. 1965. *Mythology and the Tolerance of the Javanese.* Ithaca, NY: Cornell Modern Indonesia Project.
Becker, A. L. 1979. "Text Building, Epistemology, and Aesthetics in Javanese Shadow Theater." In *The Imagination of Reality: Essays in Southeast Asian Coherence Systems,* edited by A. L. Becker and Aram A. Yengoyan, 211–43. Norwood, NJ: Ablex.
Geertz, Clifford. 1960. *The Religion of Java.* New York: Free Press.
Holt, Claire. 1967. *Art in Indonesia: Continuities and Change.* Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.
Ricklefs, Merle C. 2001. *A History of Modern Indonesia since c. 1200.* 3rd ed. Stanford, CA: Stanford Univ. Press.

ADDITIONAL LISTENING

Java (including West Java and Jakarta)

Bedhaya Duradasih, Court Music of Kraton Surakarta II. King Record, World Music Library, KICC 5193.
Betawi and Sundanese Music of the North Coast of Java: Topeng Betawi, Tanjidor, Ajeng. Music of Indonesia, 5. Smithsonian Folkways SFW CD 40421.
Chamber Music of Central Java. King Record, World Music Library, KICC 5152.
Court Music of Kraton Surakarta. King Record, World Music Library, KICC 5151.
The Gamelan of Cirebon. King Record, World Music Library KICC 5130.
Indonesian Popular Music: Kroncong, Dangdut, & Langgam Jawa. Music of Indonesia, 2. Smithsonian Folkways SF 40056.
Java: Langen Mandra Wanara, Opéra de Danuredjo VII. Ocora CD C559014/15.
Java: Palais Royal de Yogyakarta. Volume 4: La musique de concert. Ocora (Radio France) C 560087.
Javanese Court Gamelan. Elektra/Nonesuch Explorer Series 972044-2.
Klenengan Session of Solonese Gamelan I. King Record, World Music Library, KICC 5185.
Langendriyan, Music of Mangkunegaran Solo II. King Record, World Music Library, KICC 5194.
Music from the Outskirts of Jakarta: Gambang Kromong. Music of Indonesia, 3. Smithsonian Folkways SF 40057.
The Music of K. R. T. Wasitodiningrat. CMP Records CD 3007.
Music of Mangkunegaran Solo I. King Record, World Music Library, KICC 5184.
Shadow Music of Java. Rounder CD 5060.
Songs Before Dawn: Gandrung Banyuwangi. Music of Indonesia, 1. Smithsonian Folkways SF 40055.
The Sultan's Pleasure, Javanese Gamelan and Vocal Music from the Palace of Yogyakarta. Music of the World CDT-116.

Bali

Bali: Court Music and Banjar Music (Musique de cour et musique de banjar). Réédition Auvidis, Unesco collection, Musiques et musicians D 8059.
Bali: Gamelan and Kecak. Elektra Nonesuch Explorer Series CD 979204-4.
Bali: Les Grands Gong Kebyar des Anneés Soixante. Ocora, Harmonia Mundi, C 560057–C 560058. 2 CDs.
Gamelan Gong Gede of Batur Temple. World Music Library, King Records KICC 5153.
Gamelan Gong Kebyar, Bali. Elektra Nonesuch CD 79280-2.
The Gamelan Music of Bali. World Music Library, King Records KICC 5126.
Gamelan Semar Pegulingan "Gunung Jati," Br. Teges Kanginan. World Music Library, King Records KICC 5180.
Gender Wayang of Sukawati Village. World Music Library, King Records KICC 5156.
Golden Rain: Gong Kebyar of Gunung Sari, Bali. Elektra Nonesuch CD 79219-2.
Kecak Ganda Sari. Kecak from Bali. Bridge BCD 9019.
Music in Bali. World Music Library, King Records KICC 5127.
Music of the Gamelan Gong Kebyar, Bali. Vital Records 401-2. 2 discs.

Other Indonesian Islands

Batak of North Sumatra. New Albion Records NA 046 CD.
Gongs and Vocal Music from Sumatra. Music of Indonesia, 12. Smithsonian Folkways SFW C 40428.
Indonesian Guitars. Music of Indonesia, 20. Smithsonian Folkways SFW CD 40447.
Kalimantan: Dayak Ritual and Festival Music. Music of Indonesia, 17. Smithsonian Folkways SFW C 40444.
Kalimantan Strings. Music of Indonesia, 13. Smithsonian Folkways SFW CD 40429.
Lombok, Kalimantan, Banyumas: Little-known Forms of Gamelan and Wayang. Music of Indonesia, 14. Smithsonian Folkways SFW CD 40441.
Melayu Music of Sumatra and the Riau Islands. Music of Indonesia, 11. Smithsonian Folkways SFW CD 40427.
Music from the Forests of Riau and Mentawai. Music of Indonesia, 7. Smithsonian Folkways SFW CD 40423.
Music from the Southeast: Sumbawa, Sumba, Timor. Music of Indonesia, 16. Smithsonian Folkways SFW CD 40443.
Music of Biak, Irian Jaya. Music of Indonesia, 10. Smithsonian Folkways SFW CD 40426.
Music of Madura. Ode Record Company CD ODE 1381.
Music of Maluku: Halmahera, Buru, Kei. Music of Indonesia, 19. Smithsonian Folkways SFW CD 40446.
Music of Nias and North Sumatra: Hoho, Gendang Karo, Gondang Toba. Music of Indonesia, 4. Smithsonian Folkways SF CD 40429.
Night Music of West Sumatra. Music of Indonesia, 6. Smithsonian Folkways SFW CD 40422.
Sulawesi: Festivals, Funerals, and Work. Music of Indonesia, 18. Smithsonian Folkways SF CD 40445.
Sulawesi Strings. Music of Indonesia, 15. Smithsonian Folkways SFW CD 40442.
Vocal and Instrumental Music from East and Central Flores. Music of Indonesia, 8. Smithsonian Folkways SFW CD 40424.
Vocal Music from Central and West Flores. Music of Indonesia, 9. Smithsonian Folkways SFW CD 40425.

ADDITIONAL VIEWING

Karya: Video Portraits of Four Indonesian Composers. 1992. Videocassette. Produced and Directed by Jody Diamond. Distributed by American Gamelan Institute, Box 5036, Hanover, NH 03755. Balinese, Javanese, and Batak composers talk about their recent work.
The JVC Video Anthology of World Music and Dance. 1990. Thirty videocassettes plus guide. Edited by Fujii Tomoaki, with assistant editors Omori Yasuhiro and Sakurai Tetsuo, in collaboration with the National Museum of Ethnology (Osaka). Produced by Ichikawa Katsumori. Directed by Nakagawa Kunihiko and Ichihashi Yuji. Victor Company of Japan, Ltd., in collaboration with Smithsonian Folkways Recordings. Distributed by Rounder Records, Cambridge, MA 02140.

- Volume 9 contains footage of Javanese shadow puppetry (poor quality), along with studio footage of Balinese *kecak* ("monkey chant") and Sundanese music (recorded in Japan).
- Volume 10 contains a variety of Balinese examples; recorded in Bali, mostly employing a *gamelan semar pegulingan* (even for contexts in which this ensemble is not appropriate).

Bali

Bali Beyond the Postcard. 1991. Videorecording and 16mm. Produced and directed by Nancy Dine, Peggy Stern, and David Dawkins. Distributed by Filmakers Library, 124 East 40th Street, New York, NY 10016; and by "Outside in July," 59 Barrow Street, New York, NY 10014. *Gamelan* and dance in four generations of a Balinese family.

Compressed Version of a "Gambuh" (Dance Drama) in Batuan. 1981. 16 mm. Produced by T. Seebass and G. van der Weijden. Distributed by Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, Germany. Performance of *gambuh*, "classical" Balinese dance drama.

Releasing the Spirits: A Village Cremation in Bali. [1981] 1991. Videocassette. Directed by Patsy Asch, Linda Connor, et al. Distributed by Documentary Educational Resources, Watertown, MA. Cremation rituals in a central Balinese village.

Shadowmaster. 1980. Videocassette and 16 mm. Directed by Larry Reed. Distributed by Larry Reed Productions, 18 Chattanooga Street, San Francisco, CA 94114. Fiction film about the social and artistic life of a shadow puppeteer in Bali.

Java

Bird of Passage. 1986. 16 mm. Directed by Fons Grasveld. Distributed by Netherlands Film Institute, Postbus 515, 1200 AM Hilversum, The Netherlands. Javanese traditions in Java, Suriname, and the Netherlands.

The Dancer and the Dance. (1990?). Videocassette and 16 mm. Produced by Felicia Hughes-Freeland. Distributed by Film Officer, Royal Anthropological Institute, 50 Fitzroy Street, London, England W1P 5HS. Javanese court dance in its current social context.

Traditional Dances of Indonesia, Dances of Jogjakarta, Central Java: Langen Mandra Wanara. 1990. Videocassette from 16mm film made in 1975. Directed and produced by William Heick. Distributed by University of California Extension Media Center, 2176 Shattuck Ave., Berkeley, CA 94704. Dance-opera presenting episode from the Ramayana.

Traditional Dances of Indonesia, Dances of Surakarta, Central Java: Srimpi Anglir Mendung. 1990. Videocassette from 16mm film made in 1975. Directed and produced by William Heick. Distributed by University of California Extension Media Center, 2176 Shattuck Ave., Berkeley, CA 94704. Refined female court dance. (Ten additional videorecordings from the same distributor present additional dances from Java, Bali, and West Sumatra.)

North Sumatra

Karo-Batak (Indonesien, Nordsumatra)—Gendang-Musik "mari-mari" und "patam-patam." 1994. 16 mm. Directed by Artur Simon. Distributed by Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, Germany. Ceremonial music performed by *gendang keteng-keteng* ensemble.

Karo-Batak (Indonesien, Nordsumatra)—Tänze anlässlich einter Haarwaschzeremonie in Kuta Mbelin. 1994. 16 mm. Directed by Franz Simon and Artur Simon. Distributed by Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, Germany. Dances associated with the hair-washing ceremony of Kuta Mbelin, North Sumatra. (Fourteen additional films from the same distributor cover performing arts of Karo and other Batak groups in North Sumatra and of Kayan-Dayak groups in West Kalimantan [Borneo].)

INTERNET RESOURCES

American Gamelan Institute http://www.gamelan.org
Home page with links to archived materials, musical examples, and other information pertaining to traditional and contemporary *gamelan* music—Javanese, Balinese, Sundanese, and experimental/international.

Central Javanese Gamelan http://www.medieval.org/music/world/java.html
Introductory essay, followed by descriptions of some Central Javanese *gamelan* CDs.

Dewa 19 http://dewa19.com
In Indonesian; official website of rock group Dewa 19, with links to various Indonesian music sites, mostly pop.

Gamelan Hawaii http://remus.shidler.hawaii.edu/gamelan/home.htm
University of Hawaii *gamelan* website; includes link to useful introductory article. "Towards an Appreciation of Javanese *Gamelan*," by Hardja Susilo.
Gamelan Kyahi Telaga Madu, University of Michigan http://www.si.umich.edu/CHICO/gamelan/gamelanVT2.html
Background information on central Javanese *gamelan*, with focus on the *gamelan* set at the University of Michigan.
The Gamelans of the Kraton Yogyakarta http://www.grinnell.edu/courses/mus/gamelans/index.html
Exquisite photos, sound excerpts, and thorough commentary, covering the many palace *gamelan* ensembles and their cultural contexts, by Roger Vetter.
Gendhing Jawa http://www.calarts.edu/~drummond/gendhing.html
Thorough set of Javanese *gamelan* pieces in cipher notation, organized by tuning system and *pathet*, neatly and clearly presented.
Indonesian Music http://trumpet.sdsu.edu/M151/Indonesian_Music1a.html
General Introductory material on Javanese and Balinese *gamelan* music.
National Geographic World Music: Indonesian Pop http://worldmusic.nationalgeographic.com/worldmusic/view/page.basic/country/content.country/indonesia_10
Coverage of a small number of Indonesia's most enduring pop stars.
Krakatau http://www.krakatau.net
In English; official website of Indonesian fusion group Krakatau, led by Dwiki Dharmawan.
Music > Indonesia > Yahoo! Directory http://dir.yahoo.com/Entertainment/Music/By_Region/Countries/Indonesia/Complete_List
Links to various Indonesian music sites, informational as well as commercial.
Northern Illinois University SEASite, Arts and Culture http://www.seasite.niu.edu/Indonesian/Budaya_Bangsa
Discussion of Javanese *gamelan* and shadow puppetry, nicely illustrated.
Tembang http://www.tembang/com/
Links to various kinds of music in Indonesia, mostly pop.
Top 10 Lagu Indonesia http://musik.karebosi.com/
Audio files of current Indonesian pop hits, updated regularly.
UK Gamelan Information http://www.gamelan.org.uk/links.htm
Comprehensive site with information on *gamelan* for students and for people traveling in Indonesia, description of instruments, annotated discography, links to various *gamelan* sites, including *gamelan* groups in Europe and the United States, as well as the United Kingdom.
Yamaha Music Indonesia http://www.reference.com/browse/wiki/Music_of_Indonesia
Brief descriptions and definitions of a wide variety of Indonesian musical genres from various islands and cultural groups.

Chapter 8 – East Asia/China, Taiwan, Singapore, Overseas Chinese

REFERENCES

DeWoskin, Kenneth. 1982. *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*. Ann Arbor: Univ. of Michigan.
Jones, Andrew. 2001. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Jazz Age*. Durham, NC: Duke Univ. Press.
JSCP. 2003. *Beautiful Energy*. Guangzhou: JSCP. [DVD]
Liang Mingyue. 1985. *Music of the Billion: An Introduction to Chinese Musical Culture*. Berlin: Heinrichshofen.
Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington, DC: American Association for the Advancement of Science.
Mayuan. 2005. http://gsh.taiwanschoolnet.org/gsh2005/3679/index.htm, [website, with music tracks and photographs, by Bunun school children featuring the Mayuan Presbyterian Church Choir]. Accessed July 8, 2005.
Schimmelpenninck, Antoinet. 1997. *Chinese Folk Songs and Folk Singers: Shan'ge Traditions in Southern Jiangsu*. Leiden: CHIME Foundation.
Shanghai. 2005. http://shanghaisoup.com/zhouxuan/zhouxuan.html [site with numerous mp3s of Zhou's songs]. Accessed July 28, 2005.

So, Jenny, ed. 2000. *Music in the Age of Confucius*. Washington, DC: Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery.
Stock, Jonathan P. J. 1996. *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings*. Rochester, NY: Univ. of Rochester Press.
———. 2004. "Interface at the Peripheries: Western Impact on Other Musics." In *Cambridge History of Twentieth-Century Music*, edited by Anthony Pople and Nicholas Cook, 18–39. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
Tang, Hera. 2005. "Twentieth-Century Chinese Oratorios and Cantatas in Hong Kong: An Investigation of Musical and Cultural Contexts." M.Phil. Dissertation, Univ. of Sheffield.
Watson, Rubie S. 1996. "Chinese Bridal Laments: The Claims of a Dutiful Daughter." In *Harmony and Counterpoint: Ritual Music in Chinese Context*, edited by Bell Yung, Evelyn S. Rawski, and Rubie S. Watson, 107–29. Stanford, CA: Stanford Univ. Press.
Yung, Bell. 2002. "Instruments: *Qin*." In *Garland Encyclopedia of World Music: East Asia*, edited by Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben, 157–65. New York: Routledge.

ADDITIONAL READING

Always check standard reference sources, like the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, and the *Garland Encyclopedia of World Music*, both available online.
Adshead, S. A. M. 2000. *China in World History*. 3rd ed. London: Palgrave.
Baranovitch, Nimrod. 2003. *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978–1997*. Berkeley: Univ. of California Press.
Bender, Mark. 2003. *Plum and Bamboo: China's Suzhou Cantefable Tradition*. Urbana: Univ. of Illinois Press.
Benson, Carlton. 1996. "From Teahouse to Radio: Storytelling and the Commercialization of Culture in 1930s Shanghai." Ph.D. dissertation, Univ. of California–Berkeley.
Han Kuo-Huang. 1978. "The Chinese Concept of Program Music." *Asian Music* 10 (1): 17–38.
———. 1979. "The Modern Chinese Orchestra." *Asian Music* 11 (1): 1–43.
Jones, Stephen. 1995. *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. Oxford, England: Clarendon Press.
Lum, Casey Man Kong. 1996. *In Search of a Voice: Karaoke and the Construction of Identity in Chinese America*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
Mackerras, Colin P. 1972. *The Rise of the Peking Opera 1770–1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China*. Oxford: Oxford Univ. Press.
Mittler, Barbara. 2003. "Cultural Revolution Model Works and the Politics of Modernization in China: An Analysis of *Taking Tiger Mountain by Strategy*." *World of Music* 45 (2): 53–81.
Rees, Helen. 2000. *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*. New York: Oxford Univ. Press.
———, ed. forthcoming. *Lives in Chinese Music*. Urbana: Univ. of Illinois Press.
Riddle, Ronald. 1983. *Flying Dragons, Flowing Streams: Music in the Life of San Francisco's Chinese*. Westport, CT: Greenwood Press.
Stock, Jonathan P. J. 1995. "Reconsidering the Past: Zhou Xuan and the Rehabilitation of Early Twentieth-Century Popular Music." *Asian Music* 26 (2): 119–35.
———. 2003. *Huju: Traditional Opera in Modern Shanghai*. Oxford, England: Oxford Univ. Press.
Tan, Hwee-San. 2002. "Saving the Soul in Red China: Music and Ideology in the *Gongde* Ritual of Merit in Fujian." *British Journal of Ethnomusicology* 11 (2): 119–40.
Thrasher, Alan R. 1985. "The Melodic Structure of Jiangnan Sizhu." *Ethnomusicology* 29:237–63.
———. 2000. *Chinese Musical Instruments*. Oxford: Oxford Univ. Press.
van Gulik, Robert. 1940. *The Lore of the Lute: An Essay in Ch'in Ideology*. Tokyo: Sophia Univ.
Wichmann, Elizabeth. 1991. *Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: Univ. of Hawaii Press.
Witzleben, J. Lawrence. 1995. *"Silk and Bamboo" Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent, OH: Kent State Univ. Press.
———. 1999. "Cantopop and Mandapop in Pre-Postcolonial Hong Kong: Identity Negotiation in the Performances of Anita Mui Yim-Fong." *Popular Music* 18 (2): 241–58.
Wong, Isabel K. F. 1984. "*Geming gequ:* Songs for the Education of the Masses." In *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949–1979*, edited by Bonnie S. McDougall, 112–43. Berkeley: Univ. of California Press.
Yung, Bell. 1989. *Cantonese Opera: Performance as Creative Process*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989.
———, ed. 1997. *Celestial Airs of Antiquity: Music of the Seven-String Zither of China*. Madison, WI: A-R Editions.
Yung, Bell, Evelyn S. Rawski, and Rubie S. Watson, eds. 1996. *Harmony and Counterpoint: Ritual Music in the Chinese Context*. Stanford, CA: Stanford Univ. Press.

ADDITIONAL LISTENING

Anthology of World Music: China. 1998. Cambridge, MA: Rounder Records CD 5150.
Chine: Fanbai. Chant liturgique bouddhique. Hymnes aux Trois Joyaux. 1997. Ocora Radio France C560109.
Chine: Le pêcheur et le bûcheron: Le qin, cithara des lettrés. 2007. VDE-Gallo CD-1214.
The Music of the Aborigines on Taiwan Island Vol. 1: The Songs of the Bunun Tribe. 1992. Taipei: Wind Records.
Songs of the Land in China: Labor Songs and Love Songs. 1996. Taipei: Wind Records.
Yangguan san die: Parting at Yangguan. 2002. Berlin: Wergo.

INTERNET RESOURCES

Rock singer Cui Jian http://www.cuijian.com/ENGLISH/Pages/main_interface.html
Tomb of Marquis Yi of Zeng http://depts.washington.edu/chinaciv/archae/2marmain.htm
Wesleyan University's Virtual Instruments Museum http://learningobjects.wesleyan.edu/vim/cgi-bin/instrument.cgi?id=19 [online recording of an *erhu*]
Chinese Christian music http://www.redbeanmusic.com/ [mostly Chinese-language site]
John Thompson's site on the *qin* http://www.silkqin.com/
Folk musician Abing http://www.shef.ac.uk/music/staff/js/AbPref.html
Twelve Girls Band http://www.12girls.org/english/

Chapter 9 – Latin America/Chile, Bolivia, Ecuador, Peru

REFERENCES

Abbad y Lasierra, Fray Iñigo. 1788. *Historia geográfica, civil y política de la Isla de S. Juan Bautista de Puerto Rico.* Madrid: Imprenta de Don Antonio de Espinosa.
Acevedo, Claudio, and Rodolfo Norambuena, José Seves, Rodrigo Torres, and Mauricio Valdebenito. [1996?]. *Víctor Jara: obra musical completa: Textos partes I y II, Rodrigo Torres.* Santiago, Chile: Fundación Víctor Jara.
Andrade Albuja, Enrique, and John M. Schechter. 2004. "'*Kunan punlla rimagrinchi...*': Wit and Didactics in the Quichua Rhetorical Style of Señor Enrique Andrade Albuja, Husbandman-Ethnographer of Cotacachi, Imbabura [Ecuador]." *In Quechua Verbal Artistry: The Inscription of Andean Voices/Arte Expresivo Quechua: La Inscripción de Voces Andinas,* edited by Guillermo Delgado-P. and John M. Schechter, 311–36. Bonn: Bonner Amerikanistische Studien (BAS, Volume 38); Aachen: Shaker Verlag.
Basch, Linda, Nina Glick Schiller, and Christina Szanton Blanc. 1994. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States.* Langhorne, PA: Gordon and Breach Science Publishers.
Bastien, Joseph W. 1978. *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu.* St. Paul, MN: West. American Ethnological Society Monograph 64.
Baumann, Max Peter. 1985. "The Kantu Ensemble of the Kallawaya at Charazani (Bolivia)." *Yearbook for Traditional Music* 17:146–66.
Boilès, Charles L. 1978. *Man, Magic, and Musical Occasions.* Columbus, OH: Collegiate.
Carrasco Pirard, Eduardo. 1982. "The Nueva Canción in Latin America." *International Social Science Journal* 94 (34:4): 599–623.
Casas Roque, Leonidas. 1993. "Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque." In *Música, danzas y máscaras en los Andes,* edited by Raúl R. Romero, 299–337. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.
Céspedes, Gilka Wara. 1993. "Huayño, Saya, and Chuntunqui: Bolivian Identity in the Music of 'Los Kjarkas.'" *Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review* 14(1): 52–101.
Chaskinakuy. 1988. *Music of the Andes.* Cassette. Edmond Badoux and Francy Vidal. Penngrove, CA. http://www.chaskinakuy.com/recording.htm
———. [1991] 1993. *Music of the Andes: Cosecha.* Produced by Edmond Badoux and Francy Vidal. 1991: Cassette. Also recorded at Hoffmann Studios, Occidental, CA, 1993: CD. All arrangements are by Chaskinakuy. http://www.chaskinakuy.com/recording.htm

———. 2002. *Chaskinakuy: A Flor de Tierra. Music from the Andes of Peru, Bolivia and Ecuador.* Edmond Badoux and Francy Vidal, with Daniel Zamalloa. Recorded at Hoffmann Studios, Occidental, CA. http://www.chaskinakuy.com/recording.htm
Coba Andrade, Carlos Alberto G. 1980. *Literatura popular Afroecuatoriana.* Serie: Cultura Popular. Otavalo, Ecuador: Instituto Otavaleño de Antropología.
Conjunto Ilumán. n.d. (pre-1990). *Elenita Conde.* Ensemble directed by Segundo "Galo" Maigua Pillajo of Ilumán, Ecuador. Cassette.
Conjunto Indígena "Peguche" [Ecuador]. 1977. *Folklore de mi tierra.* Orion 330-0063. Industria Fonográfica Ecuatoriana (IFESA). Guayaquil, Ecuador. Distributed by Emporio Musical S.A., Guayaquil and Psje. Amador, Quito.
Cooke, Peter. 1998. "East Africa: An Introduction." In *Africa: The Garland Encyclopedia of World Music,* vol. 1, edited by Ruth M. Stone, 598–609. New York: Garland.
Davillier, Le Baron [Jean] Ch[arles]. 1874. *L'Espagne.* Illustrated by G. Doré. Paris: Hachette.
Delgado-P., Guillermo, and John M. Schechter, eds. 2004. *Quechua Verbal Artistry: The Inscription of Andean Voices/Arte Expresivo Quechua: La Inscripción de Voces Andinas.* Bonn: Bonner Amerikanistische Studien (BAS, Volume 38); Aachen: Shaker Verlag.
Feldman, Heidi. 2003. "The International Soul of Black Peru." In *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present: UCLA Selected Reports XI,* edited by Steven Loza, 155–61. Los Angeles: Univ. of California, Los Angeles Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology.
González, Juan Pablo. 1989. "'Inti-Illimani' and the Artistic Treatment of Folklore." *Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review* 10(2): 267–86.
Gradante, William J. 1999. "Chapter Seven: Andean Colombia." In *Music in Latin American Culture: Regional Traditions,* edited by John M. Schechter, 302–82. New York: Schirmer.
Jara, Joan. 1984. *An Unfinished Song: The Life of Víctor Jara.* New York: Ticknor and Fields.
Jatari. 1978. *Jatari!! 4. Fadisa.* Fábrica de Discos S.A. Quito, Ecuador. 710129.
Kaemmer, John E. 1998. "Southern Africa: An Introduction." In *Africa: The Garland Encyclopedia of World Music,* vol. 1, edited by Ruth M. Stone, 700–21. New York: Garland.
Koetting, James T. 1992. "Three: Africa/Ghana." In *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples,* 2nd ed., edited by Jeff Todd Titon, 67–105. New York: Schirmer.
Levy, Lisa, producer and narrator. 1988. *Violeta Madre.* Four-part series on the life and work of Violeta Parra. 2 cassettes. Olympia, WA: KAOS-FM, Evergreen State College.
Lipski, John M. 1987. "The Chota Valley: Afro-Hispanic Language in Highland Ecuador." *Latin American Research Review* 22(1): 155–70.
Lord, Albert. [1960] 1978. *The Singer of Tales.* New York: Atheneum; reprinted by arrangement with Harvard Univ. Press. First edition 1960.
Malinowski, Bronislaw. [1925] 1954. "Magic, Science, and Religion." In *Magic, Science, and Religion and Other Essays.* Garden City, NY: Anchor.
Mannheim, Bruce. 1991. *The Language of the Inka Since the European Invasion.* Austin: Univ. of Texas Press.
Manz, Beatriz. 2005. "A Journey Toward Simplicity." In *Berkeley Review of Latin American Studies.* Berkeley: Center for Latin American Studies, Univ. of California, Winter, 25–28.
Martínez, Gregorio, and Fietta Jarque. 1995. Liner notes to *The Soul of Black Peru/Afro-Peruvian Classics/El Alma del Perú Negro.* Compiled by David Byrne and Yale Evelev. Warner Bros Records Inc. 9 45878-4. Cassette.
McAllester, David P. 2002. "Chapter 2: North America/Native America." In *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples,* 4th ed., edited by Jeff Todd Titon, 35–85. Belmont, CA: Schirmer.
McDowell, John H. 1972. "The Mexican *Corrido:* Formula and Theme in a Ballad Tradition." *Journal of American Folklore* 85:205–20.
Meisch, Lynn A. 1997. "Traditional Communities, Transnational Lives: Coping with Globalization in Otavalo, Ecuador." Ph.D. dissertation, Stanford Univ.
———. 2002. *Andean Entrepreneurs: Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena.* Austin: Univ. of Texas Press.
Moreno Chá, Ercilia. 1999. "Chapter Six: Music in the Southern Cone: Chile, Argentina, and Uruguay." In *Music in Latin American Culture: Regional Traditions,* edited by John M. Schechter, 236–301. New York: Schirmer.
Morris, Nancy. 1986. "*Canto porque es necesario cantar:* The New Song Movement in Chile, 1973–1983." *Latin American Research Review* 21(2): 117–36.
Ñanda Mañachi. 1977. *Ñanda mañachi 1 (Préstame el camino).* Jean Chopin Thermes, producer. Llaquiclla. IFESA (Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A.) 339-0501. Guayaquil, Ecuador. Recorded in Ibarra, Ecuador.

———. 1979. *Ñanda mañachi 2 (Préstame el camino).* Jean Chopin Thermes, producer. Llaquiclla. IFESA (Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A.) 339-0502. Guayaquil, Ecuador. Recorded in Ibarra, Ecuador.
———. 1983. *Ñanda mañachi/Boliviamanta: Préstame el camino desde Bolivia. Música quichua del equinoccio Andino. Churay, Churay!* Llaquiclla. Fediscos. Guayaquil, Ecuador. Onix L.P. 59003.
Nandorfy, Martha. 2003. "The Right to Live in Peace: Freedom and Social Justice in the Songs of Violeta Parra and Víctor Jara." In *Rebel Musics: Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making,* edited by Daniel Fischlin and Ajay Heble, 172–209. Montreal: Black Rose Books.
Nketia, J. H. Kwabena. 1974. *The Music of Africa.* New York: Norton.
Paredes, Américo. 1958. *"With His Pistol in His Hand": A Border Ballad and Its Hero.* Austin: Univ. of Texas Press.
———. 1976. *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border.* Urbana: Univ. of Illinois Press.
Recio, P. Bernardo. [1773] 1947. *Compendiosa relación de la cristiandad (en el reino) de Quito.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo.
Romero, Raúl R. 1994. "Black Music and Identity in Peru: Reconstruction and Revival of Afro-Peruvian Musical Traditions." In *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America,* edited by Gerard H. Béhague, 307–30. Coral Gables, FL: Univ. of Miami North-South Center.
———. 1999. "Chapter Eight: Andean Peru." In *Music in Latin American Culture: Regional Traditions,* edited by John M. Schechter, 383–423. New York: Schirmer.
Ross, Joe. 1994. "Music of the Andes." *Acoustic Musician Magazine* (June): 18–27.
Schechter, John M. 1979. "The Inca—*Cantar Histórico:* A Lexico-Historical Elaboration on Two Cultural Themes." *Ethnomusicology* 23(2): 191–204.
———. 1980. Interview with César Muquinche. Illampu, Tungurahua Province, Ecuador, July 12.
———. 1983. "*Corona* y *Baile*: Music in the Child's Wake of Ecuador and Hispanic South America, Past and Present." *Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review* 4(1): 1–80.
———. 1992. *The Indispensable Harp: Historical Development, Modern Roles, Configurations, and Performance Practices in Ecuador and Latin America.* Kent, OH: Kent State Univ. Press.
———. 1994a. "Divergent Perspectives on the *velorio del angelito:* Ritual Imagery, Artistic Condemnation, and Ethnographic Value." *Journal of Ritual Studies* 8(2): 43–84.
———. 1994b. "Los Hermanos Congo y Milton Tadeo Ten Years Later: Evolution of an African-Ecuadorian Tradition of the Valle del Chota, Highland Ecuador." In *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America,* edited by Gerard H. Béhague, 285–305. Coral Gables, FL: Univ. of Miami North-South Center/Transaction.
———. 1996. "Tradition and Dynamism in Ecuadorian Andean Quichua *Sanjuán*: Macrocosm in Formulaic Expression, Microcosm in Ritual Absorption." In *Cosmología y música en los Andes,* edited by Max Peter Baumann, 247–67. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
———. 1999a. "Chapter One: Themes in Latin American Music Culture." In *Music in Latin American Culture: Regional Traditions,* edited by John M. Schechter, 1–33. New York: Schirmer.
———. 1999b. "Chapter Nine: Beyond Region: Transnational and Transcultural Traditions." In *Music in Latin American Culture: Regional Traditions,* edited by John M. Schechter, 424–57. New York: Schirmer.
———. 2002. "Chapter 9: Latin America/Ecuador." In *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples,* 4th ed., edited by Jeff Todd Titon, 385–446. Belmont, CA: Schirmer.
———. 2003. "Chapter 25: Taki Ñan: South American Affinity Interculture in Santa Cruz, California." In *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present: UCLA Selected Reports XI,* edited by Steven Loza, 271–84. Los Angeles: Univ. of California, Los Angeles Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology.
Smith, Sandra. 1984. "Panpipes for Power, Panpipes for Play: The Social Management of Cultural Expression in Kuna Society." Ph.D. dissertation, Univ. of California–Berkeley.
Sonnichsen, Philip. 1975. Liner notes to *Una historia de la música de la frontera: Texas-Mexican Border Music,* vol. 2, *Corridos,* part 1, *1930–1934.* Edited by Chris Strachwitz. Folklyric Records LP 9004.

Tompkins, William David. 1998. "Afro-Peruvian Traditions." In *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 2: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean,* edited by Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy, 491–502. New York: Garland.

Univ. of Iowa. 2003, March 7. http://www.news-releases.uiowa.edu/2003/march/030703inti-illimani.html (Arts Center Relations, 300 Plaza Centre One, Suite 351, Iowa City, IA 52242-2500).

Vidal, Francy. n.d. "Biography." http://www.chaskinakuy.com/biography.htm

ADDITIONAL READING

Aretz, Isabel. 1980. *Síntesis de la etnomúsica en América Latina.* Caracas, Venezuela: Monte Ávila editores.

———. 1991. *Historia de la etnomusicología en América Latina (Desde la época precolombina hasta nuestros días).* Caracas: Ediciones FUNDEF—CONAC—OEA.

Baumann, Max Peter, recopilado y editado. 1983. *Soqta Chunka Qheshwa Takis Bolivia Llajtamanta: Sesenta canciones del Quechua Boliviano.* Cochabamba, Bolivia: Centro Pedagógico y Cultural de Portales.

Béhague, Gérard. 1990. "Latin American Folk Music." In *Folk and Traditional Music of the Western Continents,* 3rd ed., edited by Bruno Nettl; revised and edited by Valerie Woodring Goertzen, 185–228. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

———, ed. 1994. *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America.* Coral Gables, FL: Univ. of Miami North-South Center/Transaction.

Cavour, Ernesto. c. 1974. *La zampoña, aerófono boliviano: Método audiovisual.* La Paz(?), Bolivia: Ediciones Tatu.

Den Otter, Elisabeth. 1985. *Music and Dance of Indians and Mestizos in an Andean Valley of Peru.* Delft, The Netherlands: Eburon.

Dicks, Ted, ed. 1976. *Víctor Jara: His Life and Songs.* London: Elm Tree.

Fairley, Jan. 1985. "Annotated Bibliography of Latin-American Popular Music with Particular Reference to Chile and to Nueva Canción." In *Popular Music, vol. 5, Continuity and Change,* 305–56. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Harrison, Regina. 1989. *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture.* Austin: Univ. of Texas Press.

Holzmann, Rodolfo. 1986. *Q'ero, pueblo y música.* Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

Hurtado Suárez, Wilfredo. 1995. *Chicha peruana: Música de los nuevos migrantes.* [Lima, Perú?]: Grupo de Investigaciones Económicas ECO.

List, George. 1983. *Music and Poetry in a Colombian Village: A Tri-Cultural Heritage.* Bloomington: Indiana Univ. Press.

Mendoza, Zoila S. 2000. *Shaping Society Through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Andes.* Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Moreno Andrade, Segundo Luis. 1930. "La música en el Ecuador." In *El Ecuador en cien años de independencia, 1830–1930,* vol. 2, edited by J. Gonzalo Orellana. Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios.

Obando, Segundo. 1988. *Tradiciones de Imbabura.* 3rd ed. Quito: Abya-Yala.

Olsen, Dale A. 1980. "Folk Music of South America: A Musical Mosaic." In *Musics of Many Cultures: An Introduction,* edited by E. May, 386–425. Berkeley: Univ. of California Press.

———. 1986–1987. "The Peruvian Folk Harp Tradition: Determinants of Style." *Folk Harp Journal* 53:48–54; 54:41–58; 55:55–59; 56:57–60.

———. 1996. *Music of the Warao of Venezuela: Song People of the Rain Forest.* Gainesville: Univ. Press of Florida.

Olsen, Dale A., and Daniel E. Sheehy, eds. 1998. *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean.* Vol. 2 of *The Garland Encyclopedia of World Music.* New York: Garland Reference Library of the Humanities, vol. 1193.

Parra, Violeta. 1970. *Décimas: Autobiografía en versos chilenos.* Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile, Editorial Pomaire.

Roel Pineda, Josafat. 1959. "El Wayno del Cuzco." *Folklore Americano* 6–7:129–246.

Romero, Raúl, ed. 1993. *Música, danzas y máscaras en los Andes.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú: Instituto Riva-Agüero.

Schechter, John M. 1982. "Music in a Northern Ecuadorian Highland Locus: Diatonic Harp, Genres, Harpists, and Their Ritual Junction in the Quechua Child's Wake." 3 vols. Ph.D. dissertation, Univ. of Texas.

———. 1987. "Quechua *Sanjuán* in Northern Highland Ecuador: Harp Music as Structural Metaphor on *Purina*." *Journal of Latin American Lore* 13(1): 27–46.
———, ed. 1999. *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*. New York: Schirmer.
Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge, England: Cambridge Univ. Press.
Slater, Peter Gregg. 1977. *Children in the New England Mind in Death and in Life*. Hamden, CT: Archon Books/Shoe String Press.
Turino, Thomas. 1993. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
Turino, Thomas, and James Lea, eds. 2004. *Identity and the Arts in Diaspora Communities*. Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music, No. 40. Warren, MI: Harmonie Park Press.
Valencia Chacón, Américo. 1989. *El siku o zampoña: Perspectivas de un legado musical preincaico y sus aplicaciones en el desarrollo de la música peruana/The Altiplano Bipolar Siku: Study and Projection of Peruvian Panpipe Orchestras*. Ed. Bilingue (Bilingual ed.). Lima: Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana: Artex Editores.

ADDITIONAL LISTENING

Afro-Hispanic Music from Western Colombia and Ecuador. 1967. Recorded and edited by Norman E. Whitten, Jr. Folkways FE 4376.
El cancionero noble de Colombia. 1962. Recorded by Joaquín Piñeros Corpas. Bogotá: Ministerio de Educación-Editorial Antares-Fontón. 3 discs, 36 pp. text.
Cantan Garzón y Collazos [Colombia]. n.d. (pre-1970). Industria Electro-Sonora, Medellín, Colombia: Sonolux LP 12-104/IES-1.
Clásicas de la canción paraguaya: Alfredo Rolando Ortiz, arpa. n.d. (pre-1980). Quito, Ecuador: Industrias Famoso LDF-1015.
The Inca Harp: Laments and Dances of the Tawantinsuyu, the Inca Empire [Peru]. 1982. Recorded by Ronald Wright. Lyrichord LLST 7359.
Indian Music of Mexico. 1952, 1962. Recorded by Henrietta Yurchenko. Ethnic Folkways Library FE-4413. 4 pp. notes by Gordon F. Ekholm and Henrietta Yurchenko.
Mountain Music of Peru. 1966. Recorded by John Cohen. Folkways FE 4539.
Mushuc huaira huacamujun: Conjunto indígena "Peguche" [Ecuador]. Runa Causay. 1979. IFESA (Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A.). 339-0651. Guayaquil, Ecuador.
Music of the Jívaro of Ecuador. 1972. Recorded and edited by Michael J. Harner. Ethnic Folkways Library FE 4386.
Música andina de Bolivia. 1980. Recorded with commmentary by Max Peter Baumann. Lauro Records LPLI/S-062. 36 pp. booklet.
Música folklórica de Venezuela. n.d. (post-1968). Recorded by Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera, and Álvaro Fernaud. International Folk Music Council, Anthologie de la Musique Populaire. Ocora OCR 78.
Perou: Julio Benavente Diaz: "Le charango du Cuzco." 1985. Recorded by Rafael Parejo and Regina Baldini. Ocora. Musiques traditionnelles vivantes. Sacem 558 647.
Pre-Columbian Instruments: Aerophone [Mexico]. 1972. Produced by Lilian Mendelssohn, with Pablo Castellanos. Played by Jorge Daher. Ethnic Folkways Library FE 4177.
Traditional Music of Peru 1: Festivals of Cusco. 1995. Annotated by Gisela Cánepa-Koch. Series compiled and edited by Raúl R. Romero, director of the Archives of Traditional Andean Music, Lima, Peru. Smithsonian Folkways SF 40466. 25-page booklet.
Traditional Music of Peru 2: The Mantaro Valley. 1995. Produced in collaboration with the Archives of Traditional Andean Music. Series compiled and edited by Raúl R. Romero, director of the Archives of Traditional Andean Music, Lima, Peru. Smithsonian Folkways SF 40467. 21-page booklet.
Traditional Music of Peru 3: Cajamarca and the Colca Valley. 1996. Series compiled and edited by Raúl R. Romero, Archives of Traditional Andean Music of the Riva-Agüero Institute of the Catholic University of Peru, Lima, Peru. Smithsonian Folkways SF 40468. 25-page booklet.
Traditional Music of Peru 4: Lambayeque. 1996. Series compiled and edited by Raúl R. Romero, Archives of Traditional Andean Music of the Riva-Agüero Institute of the Catholic University of Peru, Lima, Peru. Smithsonian Folkways SF 40469. 25-page booklet.

ADDITIONAL VIEWING

Ayala, Fernando, and Héctor Olivera, directors. 1972. *Argentinísima I*. In Spanish, without subtitles. Featured performers: Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, Los Chalchaleros,

Mercedes Sosa, and Astor Piazzolla. Media Home Entertainment, Inc., 510 W. 6th St., Suite 1032, Los Angeles, CA 90014.

———. 1976. *El canto cuenta su historia.* In Spanish, without subtitles. Film/video. Featured performers: Cayetano Daglio, Ángel Villoldo, Francisco Canaro, Carlos Gardel, Rosita Quiroga, Ignacio Corsini, Ada Falcón, Agustín Magaldi and Pedro Noda, Marta de los Ríos, Margarita Palacios, Eduardo Falú, Los Cantores de Quilla Huasi, Jorge Oafrune, Amelita Baltar, and Hermanos Abalos. Condor Video (A Heron International Company), c/o Jason Films, 2825 Wilcrest, Suite 670, Houston, TX 77042. Aries Cinematográfica, Argentina.

Benson-Gyles, Anna, producer. 1980. *The Incas.* Odyssey Series. Narrated by Tony Kahn. Michael Ambrosino, executive producer. For Odyssey: Marian White, producer; David Berenson, editor. Coproduction of British Broadcasting Corporation (BBC) and Public Broadcasting Associates, Inc., Boston, MA. Incas/Odyssey Series/Box 1000, Boston, MA 02118. PBS Video, 1320 Braddock Pl., Alexandria, VA 22314.

Cohen, John, director. 1979. *Q'eros: The Shape of Survival.* 53 min. 16mm film/video. Color. Berkeley: Univ. of California, Extension Center for Media and Independent Learning, 2000 Center St., 4th Floor, Berkeley, CA 94704.

———. 1984. *Mountain Music of Peru.* 16mm film/video, 60 min. Color. Berkeley: Univ. of California, Extension Center for Media and Independent Learning, 2000 Center St., 4th Floor, Berkeley, CA 94704.

Cross, Stephen, director. 1977. *Disappearing World: Umbanda: The Problem Solver.* In English and in Portuguese with English subtitles. Peter Fry, narrator. Brian Moser, series editor. Public Media Video, 5547 N. Ravenswood Ave., Chicago, IL 60640-1199. Granada Colour Production, Granada UK.

Dibb, Michael, director. 1985. *What's Cuba Playing At? (¿Qué se toca en Cuba?).* 72 min. In Spanish, with subtitles. BBC TV Production, in association with Cuban Television. Center for Cuban Studies, 124 W. 23rd St., New York, NY 10011.

Hernández, Amalia, director. 1989. *Folklórico: Ballet Folklórico de México.* In Spanish, without subtitles. Featured performers: Ballet Folklórico de México. Madera Cinevideo, 525 E. Yosemite Ave., Madera, CA 93638.

Rivera, Pedro A., and Susan Zeig, directors. 1989. *Plena Is Work, Plena Is Song.* 16mm film/video. Cinema Guild, Inc.: 1697 Broadway, Suite 506, New York, NY 10019-5904.

Schaeffer, Nancy. 1995. "Directory of Latin American Films and Videos: Music, Dance, Mask, and Ritual." *Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review* 16(2): 221–41.

Summa, John, and John Travers, coproducers and codirectors. Forthcoming, c. January 2008. *The Power of Their Song: The Untold Story of Latin America's New Song Movement.* 90-minute documentary film. New Cinema Films. Depicts the lives and music of the first generation of *Nueva Canción* musicians, including Víctor Jara. http://www.newsongfilmproject.org

INTERNET RESOURCES

Chaskinakuy http://www.chaskinakuy.com http://www.chaskinakuy.com/recording.htm
http://www.chaskinakuy.com/biography.htm

Chapter Author, John M. Schechter http://arts.ucsc.edu/faculty/schechter/

Florida State University School of Music Center for Music of the Americas
http://www.music.fsu.edu/ctr-americas.htm
The Center for Music of the Americas was established in 1985 to create and enhance understanding among the peoples of North, South, and Central America and the Caribbean through music and its related arts and folkways. It forms an integral part of the Florida State University School of Music. The center oversees numerous world music performance groups, within the School of Music, and it seeks to support any and all activities related to music in the Americas. The center is closely related to the disciplines of Ethnomusicology, Historical Musicology, and Multicultural Music Education.

Latin American Music Center, Indiana University School of Music
http://www.music.indiana.edu/som/lamc/
A major research center for the study of Latin American music. This website includes a link to "Online Resources."

LAMC-L: Academic Discussion of Latin American Music
http://www.music.indiana.edu/som/lamc/edusearch/lamc-l/
At the Latin American Music Center, Indiana University School of Music. LAMC-L is an e-mail discussion list and file server for the Latin American Music Center at the School of Music, Indiana University, Bloomington. This list provides subscribers with an avenue for exchanging news about work-in-progress; for posing questions of general interest about Latin American music; for announcing conferences, festivals, concerts, recordings, and

publications; and for engaging in the serious discussion of issues pertaining to Latin American music.

Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana
http://www.utexas.edu/utpress/journals/jlamr.html
This journal, published by University of Texas Press, explores the historical, ethnographic, and sociocultural dimensions of Latin American music in Latin American social groups, including the Puerto Rican, Mexican, Cuban, and Portuguese populations in the United States. Articles are written in English, Spanish, or Portuguese.

New Song Film Project http://www.newsongfilmproject.org

Revista Musical Chilena
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_serial&pid=0716-2790&lng=en&nrm=iso
Published by the Universidad de Chile, Facultad de Artes. One of the major musicology/ethnomusicology journals published in Latin America.

Chapter 10 – The Arab World

REFERENCES

Abu-Lughod, Lila. 1986. *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society.* Berkeley: Univ. of California Press.

Alhaj, Rahim. 2006. *When the Soul is Settled: Music of Iraq.* Smithsonian Folkways SFW 40533.

Blank, Les. 1987. *Cuba: Routes of Rhythm.* Flower Films. Volume 1 (of 3). Videotape.

Caton, Steven C. 1990. *On the Peaks of Yemen I Summon: Poetry as Cultural Practice in a North Yemeni Tribe.* Berkeley: Univ. of California Press.

Danielson, Virginia. 1997. *The Voice of Egypt: Umm Kulthûm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century.* Chicago and Cairo: Univ. of Chicago Press, American Univ. in Cairo Press.

Doubleday, Veronica. 1999. "The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power." *Ethnomusicology* 43(1): 101–34.

Eickelman, Dale F. 1989. *The Middle East: An Anthropological Approach.* Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

El-Funoun. 1999. *Zaghareed: Music from the Palestinian Holy Land.* Sounds True STA M109D.

Gilbert, Stacy. 2004. *NPR Morning Edition.* January 22.

Knight, Roderic. 1984. "Music in Africa: The Manding Contexts." In *Performance Practice,* edited by Gerard Béhague, 53–90. Westport, CT: Greenwood Press.

Lane, Edward W. [1908] 1963. *The Manners and Customs of the Modern Egyptians.* London: Everyman's Library.

Lord, Albert. 1960. *The Singer of Tales.* Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.

Marcus, Scott L. 1989. "Arab Music Theory in the Modern Period." Ph.D. dissertation, Univ. of California–Los Angeles.

———. 1992. "Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies." *Ethnomusicology* 36 (2): 171–95.

———. 1993. "The Interface Between Theory and Practice: Intonation in Arab Music." *Asian Music* 24 (2): 39–58.

Nelson, Kristina. 1985. *The Art of Reciting the Qur'an.* Austin: Univ. of Texas Press.

Patai, Raphael. 1983. *The Arab Mind.* Rev. ed. New York: Scribner.

Racy, A. J. 1984. "Arab Music—An Overview." In *Maqam: Music of the Islamic World and its Influences,* edited by Robert Browning, 9–13. New York: Alternative Museum.

———. 1991. "Historical Worldviews of Early Ethnomusicologists: An East-West Encounter in Cairo, 1932." In *Ethnomusicology and Modern Music History,* edited by Stephen Blum, Philip V. Bohlman, and Daniel M. Neuman, 68–94. Urbana: Univ. of Illinois Press.

———. 1996. "Heroes, Lovers, and Poet-Singers: The Bedouin Ethos in the Music of the Arab Near East. *Journal of American Folklore* 109 (434): 404–24.

———. 2002. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab.* Oxford: Oxford Univ. Press.

Rasmussen, Anne. K. 1997. "Theory and Practice at the 'Arabic Org': Digital Technology in Contemporary Arab Music Performance." *Popular Music* 15 (3): 345–65.

Reynolds, Dwight F. 1989. "Tradition Replacing Tradition in Egyptian Epic Singing: The Creation of a Commercial Image." *Pacific Review of Ethnomusicology* 5:1–14.

———. 1991. "The Interplay of Genres in Oral Epic Performance: Differentially Marked Discourse in a Northern Egyptian Tradition." In *The Ballad and Oral Literature*, edited by Joseph Harris, 292–317. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
———. 1993. *Sirat Bani Hilal: A Guide to the Epic and Its Performance*. Dearborn, MI: Arab American Community Center for Economic and Social Services.
———. 1995. *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*. Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.
———. 1996. "Crossing and Recrossing the Line and Other Moments of Understanding." In *The World Observed: Reflections on the Fieldwork Process*, edited by Bruce Jackson and Edward D. Ives, 100–117. Urbana: Univ. of Illinois Press.
Romero, Brenda. 1997. "Cultural Interaction in New Mexico as Illustrated in the Matachines Dance." In *Musics of Multicultural America: A Study of Twelve Musical Communities*, edited by Kip Lornell and Anne K. Rasmussen, 155–86. New York: Schirmer.
Sawa, George D. 1985. "The Status and Roles of the Secular Musicians in the *Kitab al-Aghani* (Book of Songs), of Abu al-Faraj al-Isbahani (d. 356 A.H./967 A.D.)" *Asian Music* 17 (1): 69–82.
———. 1989. *Music Performance in the Early 'Abbasid Era 132–320 A.H./ 750–932 A.D.* Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
Sells, Michael A. 1999. *Approaching the Qur'an: The Early Revelations*. Ashland, OR: White Cloud Press.
Shiloah, Amnon. 1991. "Musical Modes and the Medical Dimension: The Arabic Sources (c.900–c.1600)." In *Metaphor: A Musical Dimension*, edited by Jamie C. Kassler. Sydney: Currency Press.
———. 1997. "Music and Religion in Islam." *Acta Musicologica* 69 (July–December): 143–55.
Turino, Thomas. 2001. "Chapter 7: The Music of Sub-Saharan Africa." In *Excursions in World Music*, 3rd ed., edited by Bruno Nettl, Charles Capwell, Philip V. Bohlman, Isabel K. K. Wong, and Thomas Turino, 227–54. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
Turner, Howard R. 1995. *Science in Medieval Islam: An Illustrated Introduction*. Austin: Univ. of Texas Press.
Villoteau, M. 1823. *Description de L'égypt: De l'état Actuel de L'Art Musicale en égypt*. Vol. 14, 2nd ed. Paris: Imprimerie de C.L.F. Panckoucke.
Wenders, Wim. 1999. *Buena Vista Social Club*. A film by Wim Wenders. Road Movies production. Produced by Ulrich Felsberg and Deepak Nayar. Santa Monica, CA: Artisan Entertainment.

ADDITIONAL READING

The Garland Encyclopedia of World Music. Volume 6: The Middle East. 2002. Edited by Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds, with Alexander J. Fisher. New York: Routledge. The first source to turn to for further information on the Middle East, this encyclopedia is a collection of the best and most concise work of most of the major scholars in the area of Middle Eastern music. The volume also includes extensive bibliographic references and the comprehensive "A Guide to Recordings of Middle Eastern Music."
Ahmed, Leila. 1992. *Women and Gender in Islam*. New Haven, CT: Yale Univ. Press.
Berliner, Paul. 1993. *The Soul of Mbira*. Rev. ed. Berkeley: Univ. of California Press.
Bowen, Donna Lee, and Evelyn A. Early. 1993. *Everyday Life in the Muslim Middle East*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
Browning, Robert, ed. 1984. *Maqam: Music of the Islamic World and its Influences*. New York: Alternative Museum.
Danielson, Virginia. 1992. "Artists and Entrepreneurs: Female Singers in Cairo During the 1920s." In *Women in Middle Eastern History: Shifting Boundaries in Sex and Gender*, edited by Nikki R. Keddie and Beth Baron. New Haven, CT: Yale Univ. Press.
Davis, Ruth. 2004. *Ma'luf: Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunesia*. Scarecrow Press.
Doubleday, Veronica. 1990. *Three Women of Herat*. Austin: Univ. of Texas Press.
Farmer, Henry George. 1929. *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. London: Lyzac and Co.
Feldman, Walter. 1996. *Music of the Ottoman Court*. Intercultural Music Studies, 10. Berlin: International Institute for Traditional Music.
Kulthum, Umm. 1967. "Umm Kulthum: Famed Egyptian Singer (1910–1975)." In *Middle Eastern Muslim Women Speak*, edited by Elizabeth Fernea and B.Q. Bezirgan. Austin: Univ. of Texas Press.

Marcus, Scott L. 2006. *Music in the Middle East: Experiencing Music, Expressing Culture.* Global Music Series. Bonnie C. Wade and Patricia Shehan Campbell, General Editors. Oxford: Oxford Univ. Press.

Nelson, Kristina. 1982. "Reciter and Listener: Some Factors Shaping the Mujawwad Style of Qur'anic Reciting." *Ethnomusicology* 26(1): 41–7.

Racy, A. J. 1983. "Music in Nineteenth-Century Egypt: An Historical Sketch." *Selected Reports in Ethnomusicology* 4:157–79.

———. 1988. "Sound and Society: The *Takht* Music of Early-Twentieth Century Cairo." *Selected Reports in Ethnomusicology* 7:157–79.

———. 1991. "Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music." *World of Music* 33(3): 7–28.

Rasmussen, Anne. K. 1991a. "'An Evening in the Orient': The Middle Eastern Nightclub in America." *Asian Music* 23(2): 63–88.

———. 1991b. "Individuality and Social Change in the Music of Arab Americans." Ph.D. dissertation, Univ. of California–Los Angeles.

———. 1995. "The Celebration of Community and Culture Through Music and Dance at Three Arab-American Weddings." *Michigan Folklife Annual* 1996: 40–50.

Regev, Motti, and Edwin Seroussi. 2004. *Popular Music and National Culture in Israel.* Berkeley: Univ. of California Press.

Said, Edward W. 1979. *Orientalism.* New Work: Vintage Books.

Schade-Poulsen, Marc. 1999. *Men and Popular Music in Algeria: The Social Significance of Rai.* Austin: Univ. of Texas Press.

Schuyler, Philip. 1978. "Moroccan Andalusian Music." *World of Music* 20 (1): 33–44.

———. 1984. "Moroccan Andalusian Music." In *Maqam: Music of the Islamic World and Its Influences,* edited by Robert Browning, 14–17. New York: Alternative Museum.

———. 1993. "A Folk Revival in Morocco." In *Everyday Life in the Muslim Middle East,* edited by Donnal Lee Bowen and Evelyn A. Early, 287–93. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Shaheen, Jack G. 1984. *The TV Arab.* Bowling Green, OH: Bowling Green State Univ. Popular Press.

Touma, Habib Hassan. 1996. *The Music of the Arabs.* Expanded ed., translated by Laurie Schwartz. Portland, OR: Amadeus Press.

Van Nieuwkerk, Karen. 1995. *A Trade Like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt.* Austin: Univ. of Texas Press.

ADDITIONAL LISTENING

Alhaj, Rahim. 2003. *Rahim Alhaj: Iraqi Music in a Time of War.* (Live in concert, New York City April 5, 2003). Voxlox. Original compositions.

———. 2006. *When the Soul is Settled: Music of Iraq.* With notes by D.A. Sonneborn. Smithsonian Folkways SFW 40533.

Bashir, Munir. n.d. *The Stockholm Recordings.* VDL 688. Original music by the Iraqi master of the *'ud.*

———. n.d. *Masters of Oud: Munir Bashir and Omar Bashir.* BR 001. Original music by the Iraqi master of the *'ud* with his son.

Congrès du Caire. 1988. *Muhammad al Qubbanji, Dawud Hosni, Muhammad Ghanim, . . .* 2 CDs made from historical recordings in the occasion of Cairo Congress in 1932. Including a special booklet. Edition Bibliogeque Nationale-L'institute du Monde Arabe. Paris. APN 88-9, 10.

Jones, Brian. 1971. *Brian Jones Presents the Pipes of Pan at Joujouka.* LP. New York, NY: Rolling Stones Records. COC 49100. Rereleased by Phillips. 1995. CD. Recording from 1968, of musicians from the Moroccan village of Jahjoukah, produced by Brian Jones, former member of The Rolling Stones.

El-Funoun. n.d. *Zaghareed: Music from the Palestinian Holy Land.* Sounds True STA M109D. Folkloric troupe presents creative renditions of musical folk traditions.

Ensemble Morkos. 2000. *Cedre: Arabo-Andalusian Muwashshah.* L'empreinte Digitale. ED 13067. Traditional music from Arab-Andalusian tradition. Instrumental compositions and improvisations and *vocal muwshshahat* performed by Lebanese ensemble.

Fakhri, Sabah, and Wadi al Safi. 2000. *Two Tenors and Qantara: Historical Live Recording of Arabic Masters.* Ark 21. Live concert recording of two fine singers from Syria and Lebanon accompanied by excellent ensemble led by Simon Shaheen.

Gabriel, Peter. 1989. *Passion: Music for the Last Temptation of Christ.* Geffen Records. Soundtrack for film of the same title. Music chosen and arranged based on creative imagination of music during the time of Jesus Christ.

The Musicians of the Nile (*Les Musiciens du Nil*). 2001. *Mizmar Baladi.* Ocora C582006. Music in the style of epic traditions described in this chapter, as well as other Egyptian folk music.

Racy, A. J. 1997. *Mystical Legacies.* Lyrichord Discs LLCT 7437. Original compositions and improvisations and traditional music interpreted by Racy performing on *'ud, buzuq,* and *nay* with Soheil Kaspar, percussion.

Racy, A. J., and Simon Shaheen. 1993. *Taqasim: The Art of Improvisation in Arabic Music.* Lyrichord Discs LLCT 7374. Racy and Shaheen perform in traditional Arab style of improvisation on *'ud, buzuq,* and violin.

Shaheen, Simon. 2002. *Turath: Master Works of the Middle East.* CMP Recordings 3006. Shaheen and traditional ensemble perform canon of Turkish/Arab repertory.

Sting. 1999. *Brand New Day.* Interscope Records. This CD features the Algerian singer Cheb Mami for the song "Desert Rose," which was hailed as an unprecedented collaboration.

Tasat, Ramon. n.d. *Como la Rosa en la Gũerta.* CD produced by Ramon Tasat. Collection of Sephardic ballads and paraliturgical songs primarily in Ladino language with texts and translations; accompanied by Tina Chauncy and Scott Reiss.

Various Artists. 1997. *The Music of Arab Americans: A Retrospective Collection.* Rounder 1122. Collection of the most important artists from within the Arab American community between 1915 and 1955. Informative notes and photographs in booklet.

ADDITIONAL VIEWING

100% Arabica. 1997. Feature film, 85 min. Directed by Mahmoud Zemmouri. Coproduced by Fennec Productions, Les Films de la Toison d'Or, and Incoprom. Screenplay by Mahmoud Zemmouri. Music by Mohamed Maghni. New York: ArtMattan Productions.

A Little for My Heart a Little for My God. 1993. Documentary film, 60 min. Directed by Brita Landoff. Produced by Lindberg and Landorg Film HB. New York: Filmmaker's Library.

The Master Musicians of Jahjouka. 1983. Videocassette. A. J. Racy, Narrator. Long Beach, CA: Mendizza and Associates Mendiza Films.

Sallamah. 1943. Feature film. Starring Umm Kulthum and Anway Wajd. Lyrics by Bayram al-Tunsi. Music by Zakariya Ahmad. Ave 44 Arabian Video Entertainment.

Silences of the Palace (Samt al-Qusur). 1994. Feature film, 127 min. Written and directed by Moufida Tlatil. Produced by Ahmed Baha Eddine Attia and Richard Magnien. Music by Anouar Brahem. Produced by Mat Films and Cinétéléfims. Magfilms coproduction. Bethesda, MD: Capitol Home Video.

Wedding in Galilee (Hatunah B'Galil). 1987. Feature film, 113 min. Directed by Michel Khleifi. Original screenplay by Michel Khleifi. New York: Kino on Video.

A Wife for My Son. 1990s. Feature film, 93 min. Directed by Ali Ghanem. Produced by Mohammed Tahar Harhoura. Script by Françoise Penzer. Seattle WA: Arab Film Distribution.

INTERNET RESOURCES

Here are just a few websites of the performers and related traditions mentioned in the chapter. All of these sites have been reliable for several years; however, I encourage you to explore Internet and YouTube sites frequently; new sites and resources emerge as others disappear.

El-Funoun http://www.el-funoun.org/

In Their Own Voices http://henriettayurchenco.com/ITOV/ITOV1.html

Henrietta Yurchenco's website leads to the table of contents of her book *In their Own Voices: Women in Judeo-Hispanic Song and Story* and to the lyrics of the songs described and to audio files of performances.

Jewish Devotional and Liturgical Poetry http://www.piyut.org.il/english/

Maqam http://www.maqam.com

Maqam World http://www.maqamworld.com/index.html

Extensive, multitiered website featuring information and demonstration of musical modes, rhythms, and forms.

NPR: "In Baghdad, a Rare Musical Performance" http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=11202774

Report by Jamie Tarabay, *Morning Edition,* National Public Radio, June 20, 2007.

Simon Shaheen and Arabic Music Retreat http://www.simonshaheen.com/

A. J. Racy http://www.ethnomusic.ucla.edu/people/racy.htm

Rahim Alhaj http://www.rahimalhaj.com/

Naseer Shamma http://www.naseershamma.com/

Silk Road http://www.silkroadproject.org/silkroad/map.html
Al Jadid: A Review and Record of Arab Culture and Arts http://www.aljadid.com/music/
The Store: Rap and Hip-Hop http://www.freethep.com/tunage.htm
Compilation of Palestinian and other rap/hip-hop in the Arab diaspora.

Chapter 11 – Discovering and Documenting a World of Music

REFERENCES

Radin, Paul. [1927] 1957. Preface to *Primitive Man as Philosopher.* New York: Dover.
Spottswood, Richard. 1990. *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942.* 5 *vols.* Urbana: Univ. of Illinois Press.
Titon, Jeff Todd. 1980. "The Life Story." *Journal of American Folklore* 93: 276–92.
Titon, Jeff Todd, and Bob Carlin, eds. 2001. *American Musical Traditions.* New York: Gale Research.

ADDITIONAL READING

Barz, Gregory F., and Timothy J. Cooley. 1997. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology.* New York: Oxford Univ. Press.
Emerson, Robert M., Rachel I. Fretz, and Linda L. Shaw. 1995. *Writing Ethnographic Fieldnotes.* Chicago: University of Chicago Press.
Ethnomusicology 36(2). 1992. [Special issue on fieldwork in the public interest]
Golde, Peggy, ed. 1986. *Women in the Field: Anthropological Experiences.* 2nd ed. Berkeley: Univ. of California Press.
Ives, Edward D. 1980. *The Tape-Recorded Interview: A Manual for Fieldworkers in Folklore and Oral History.* Knoxville: Univ. of Tennessee Press.
Jackson, Bruce. 1987. *Fieldwork.* Urbana: Univ. of Illinois Press.
Lornell, Kip, and Anne K. Rasmussen. 1997. *Musics of Multicultural America.* New York: Schirmer Books.
Sanjek, Roger, ed. 1990. *Fieldnotes: The Makings of Anthropology.* Ithaca, NY: Cornell Univ. Press.
Spradley, James P. 1972. *The Cultural Experience: Ethnography in Complex Society.* Chicago: Science Research Associates. Contains sample student ethnographies.
Van Maanen, John. 1988. *Tales of the Field: On Writing Ethnography.* Chicago: Univ. of Chicago Press.
Wolcott, Harry F. 2005. *The Art of Fieldwork.* 2nd ed. Walnut Creek, CA: Alta Mira Press.

المساهمون فى سطور:

آن ك. راسموسين Anne K. Rasmussen:

أستاذ مساعد الموسيقولوجيا الإثنية فى كلية ويليام ومـــارى William and mary ، حيث تدير أيضًا فرقة موسيقى الشرق أوسطية. حصلت علـــى دكتوراه الفلسفة فى الموسيقولوجيا من جامعة كاليفورنيا. لوس أنجليس، حيث درست مع أ.ج.راسى A.j.Racy، وتيموثى رايـــس Timothy Rice، ونـــذير جيرازيـــوى Nazir Jairazbhoy، وكـــان جيـــراد بيهـــاج Gerard Behague وسكوت ماركس Scotty Marcus من بين أساتذتها الذين تركوا أثرًا عميقًـــا لديها. كانت أولى مناطق بحثها الموسيقى العربية والثقافة فى البلاد المحاطة بأرض أجنبية enclavrs والمشتتة فى أمريكا الشمالية. يقوم مشروعها الحالى على بحث إثنوجرافى يستغرق عامين فى إندونـــسيا، ويخـــتص بالـــشعائر الإسلامية والصلوات. يصدر قريبا كتابها أصوات النساء، وتـــلاوة القـــرآن، والفنون الموسيقية الإسلامية فى إندونيسيا Women's Voices, The Recited Qur'an, and Islamic Musical Arts In Indonesia مـــن مطـــابع جامعـــة كاليفورنيا. وتشارك حاليا فى تأليف كتاب "موسيقات أمريكا متعددة الثقافات "Music's of Multicultureal America (شيرمر Shirmer ١٩٩٧)، وقد كتبت مقالات نشرت فى صحف "الموسيقى الإثنية، والموســـيقى الأســـيوية Asian Music، والموسيقى الشعبية popular Music، والموسيقى الأمريكية American Music، وعالم الموسيقى The world of Music" كما كتبـــت مقـــالات فـــى

"موسوعة جارلاند للموسيقى العالمية The Garland Encylopedia of world Music"، وقاموس هارفارد للموسـيقى "The Harvard Dictionary of Music" كما أصدرت أيضًا أربعة تسجيلات على أسطوانات مدمجة توثق لموسـيقات المهاجرين والجاليات المختلفة فى الولايات المتحدة. وبصفتها كانت باحثـة أولى فى مؤسسة فولبرايـت Fulbright، كانـت نائبـة رئـيس جمعيـة الموسيقولوجيا الإثنية، وحصلت على جائزة فابيتـا كابـا Phi Beta Kappa للتفوق فى التدريس، وكذا جائزة جاب كونست Jaap Kunst لأحـسن مقـال منشور سنويًا فى مجال الموسيقولوجيا الإثنية.

دافيد ب. ريك David B. Reck:

أستاذ متفرغ emeritus للغات الآسيوية والحضارات، والموسيقى، بكلية أمهرست Amherst . حصل على دكتوراه الفلسفة فى الموسيقولوجيا الإثنيـة من جامعة ويسليان Wesleyen ، حيث درست على يد مارك سلوبين Mark Slobin، ودافيد ب. ماك ألستر، جينليـتش تـسوجه Genlichi Tsuge. قـام بجولات على نطاق واسع شملت الهند والمكسيك، وجنوب شـرق، وشـرق آسيا من خلال منح من مؤسسة جوجنهايم Guggenheim، ومؤسسة روكفلر Reckfeller للفنون، والمعهد الأمريكى للدراسات الهندية، وأجهـزة أخـرى. كان مريدا كبيرًا لأستاذة الموسيقى الهندية الأسطورية مـدام رانجانايـاكى رجاجوبالان Ranganayaki Rajagoplan، وهو عازف ماهر على آلة الفينـا veena، وأقام حفلات على نطاق واسع فى الهند، وأوروبـا، والأمـريكتين.

وباعتباره مؤلف موسيقى شاهد أعماله فى الستينيات والسبعينيات، وهى تقدم فى قاعة كارنيجى Carnegie hall، وقاعة مجلس المدينة Town hall، وتانجلوود، وكذا فى عديد من المهرجانات الدولية الجديدة، وتشمل منشوراته كتاب "الموسيقى في جميع أنحاء الأرض" Music of the whole Earth، وكان ضمن فصوله عناوين مثل "كان ذلك منذ عشرين عامًا It was twenty years ago today، موسوعة جارلاند للموسيقى حول العالم The Garland Encyclopedia of world Music، إلى جانب مقالات حول سمات الموسيقى الهندية، والبيتلز The Beatles، ويوهان سباستيان باخ J.S. Bach، والتأثير المتبادل بين الغرب والشرق. يعيش مع زوجته المصورة الفوتوغرافية كارول ريك Carol Reck فى تشيناى.

جون م. شيختر John M.Schechter:

أستاذ الموسيقى (الموسيقولوجيا الإثنية ونظرية الموسيقى) فى جامعة كاليفورنيا، سانتاكروز. حصل على دكتوراه الفلسفة فى الموسيقولوجيا الإثنية من جامعة تكساس فى أوستن، حيث درس الموسيقولوجيا الإثنية تحت إشراف جيرار بيهاج Gerard Behague، كما درس الفولكلور مع أميريكوباريديز America Parades، وأنثروبولوجيا منطقة الأنديز An dean anthroplogy مع ريتشارد شيدل Schaedel Richard، ولغة الأنديز المعروفة بالكوتشوا Quechua مع لويزا شتارك Louisa Stark وجويلليرمو ديلجا دو – ب Guillermo Delgado. P كان مديرا لفرقة التاكى نان Taki Nan (جامعة كاليفورنيا. سانتا كروز)، وفرقة الأصوات اللاتينية Voces Latin الأمريكية.

محرر مشارك مع جوليرمو ديلجادو. ب لمجلدات حول البراعة الشفهية للكويتشوا (2004) La inscription de: Arte Expressive Quench va voce، وهى مجلدات خصصت لنصوص أغانى الكويتشوا، وما هو سردى، والشعر والحوار والأسطورة واللغز. شارك مع الراوى أندراد البوجا Andrade Albuja فى وضع مقتطفات أدبية مختارة anthology، وكانت دراسته للبحث فى الأسلوب البلاغى للغة الكويتشوا لذلك الراوى الموهوب قاطن الجبال فى شمال الإكوادور. وشيختر هو المحرر العام إلى جانب مشاركته فى التأليف لكتاب "الموسيقى فى ثقافة أمريكا اللاتينية: التقاليد الإقليمية Music in Latin American culture: Regional traditions (١٩٩١)، وهو كتاب يبحث فى تقاليد الثقافة الموسيقية فى مناطق مميزة من أمريكا اللاتينية، وبه فصول وضعها موسيقولجيون إثنيون متخصصون فى تلك المناطق. كما ألف كتاب "الهارب الذى لا غنى عنه The indispensable Harp" وهو كتاب ضم بين فصوله العناوين التالية: التطوير التاريخى Historical development، والأدوار الحديثة Modern Rols، والتنظيمات الشكلية Configurations، وممارسات الأداء فى الإكوادور وأمريكا اللاتينية Performance Practice in Ecuador and Latin American (١٩٩٢). فى عام ٢٠٠٥ دبج مقالاً تعبيرًا عن إجلاله واحترامه لأستاذه العالم الكبير جيرار بيهاج Gerard Behague، لدى وفاته المفاجئة فى ١٣ يونية من نفس العام. وقد بحثت منشورات شيختر الأخرى، من بين موضوعات أخرى، فى الموضوعات التالية: الصيغ التعبيرية فى موسيقى السانجوان Sanjuin فى كويتشوا الإكوادور الطقوس الموسيقية والإثنوجرافيا، والتاريخ الثقافى، والطقوس الموسيقية عند الأمريكى

الجنوبى (اللاتينى) للسهر على جثمان الطفل الأيبيرى فى أمريكا اللاتينية / أيبيريا. وفى يناير ٢٠٠٧ أجرى معه جون سومر John Summer وجون ترافيرز John Travers، اللذان شاركا فى التخطيط للفيلم الوثائقى "قوة أغانيهم The Power of Their Song": "القصة التى لم ترو عن حركة الأغنية الجديدة فى أمريكا اللاتينية"، حيث تكلم عن أغانى فيكتور جارا Victor Jara[1] والخصائص العامة لحركة الأغنية الجديدة Nueva concion. وكان من المخطط أن يتم عرض الفيلم وتوزيعه فى خريف ٢٠٠٩.

جوناثان ب.ج. ستوك Jonathan P.J. Stock:

حصل على دكتوراه فى الفلسفة فى الموسيقولوجيا الإثنية من جامعة كوين .Queen's Univ فى بلفاست، حيث درس مع رمبرانت وولبرت Rembrandt Wolpert، ومارتن ستوكس Martin Stockes، وجون بلاكينج John Blacking، قام كل من: المجلس البريطانى، ولجنة التعليم القومية بالصين، ومجلس بحوث الفنون والإنسانيات بالمملكة المتحدة، والأكاديمية الإنجليزية، والأوقاف التايوانية للفنون، بتمويل بحوثه الميدانية. وقد أجريت تلك البحوث فى عدة مناطق بالصين، وتايوان، وإنجلترا، وتركزت بصفة أساسية على فهم تحولات التقاليد الشعبية فى العوالم الحديثة والمعاصرة.

---

(١) (١٩٣٢ – ١٩٧٣) معلم شيلى، ومخرج مسرحى، وشاعر، ومغنٍ وناشط سياسى، كان عضوا فى الحزب الشيوعى الشيلى. ساهم فى تطوير المسرح الشيلى وأسس ما عرف باسم حركة الأغنية الشيلية الجديدة. أعدم رميا بالرصاص فى انقلاب ١٩٧٣، أصبح اسمه رمزًا للمقاومة وحقوق الإنسان فى أمريكا اللاتينية. (المترجم).

وهو مؤلف كتابين أكاديميين عن الموسيقى الصينية، إلى جانب عدة مجلدات لاستخدام المدارس بعنوان "موضوعات موسيقية حول العالم World sound matters: وهو عبارة عن مقتطفات موسيقية من مناطق حول العالم. وله نشاط بارز باعتباره محررًا مشاركًا فى صحيفة "عالم الموسيقى The world of Music"، والتى تصدر ثلاث مرات فى السنة فى برلين. ويهدف إلى القيام ببحوث ميدانية لمدة شهر كل عام. ويركز حاليا على موسيقى شعب البونون Bunun فى تايوان، كما كتب حديثا أيضا عن استخدام التسجيلات فى البحوث الميدانية حول الموسيقى (الشعبية) التقليدية الإنجليزية، فى تحليل الأوبرا الصينية التقليدية، وعن ميكانيكيات الدورات الموسيقية التقليدية الإنجليزية، وحول السير الموسيقية. كان رئيسا لمجلس إدارة المنتدى الإنجليزى للموسيقولوجيا الإثنية. والآن هو عضو مجلس الإدارة التنفيذى للمجلس القومى للموسيقى التقليدية. أسس برنامج الموسيقولوجيا الإثنية فى جامعة سيفلد فى عام ١٩٩٨، ويعمل الآن هناك أستاذا للموسيقولوجيا الإثنية، ومدير البحوث فى مركز وايت روز لشرق آسيا، ومديرًا لمركز البحوث التطبيقية متعددة التخصصات Interdisiciplinary فى الموسيقى.

جيف تود تيتون Jeff Todd Titon (المحرر):

حصل على دكتوراه الفلسفة فى الدراسات الأمريكية من جامعة مينيسوتا، حيث درس الموسيقولوجيا الإثنية مع آلان كاجان Alan Kagan، والموسيقولوجيا مع جوهانس ريدل Johannes Riedel. قام بأبحاث ميدانية فى أمريكا الشمالية عن الموسيقى الفولكلورية الدينية، وموسيقى البلوز، وعزف

الربابة فى الأزمان القديمة، وذلك بدعم من هيئة المنح للفنون، وهيئة المنح للعلوم الإنسانية. عمل عازف جيتار لمدة عامين فى فرقة موسيقى البلوز (ليزي بل) Lazy bill Lucas blues band ، وهى فرقة ظهرت عام ١٩٧٠ فى مهرجان آن آربر An Arbor للبلوز. مؤلف أو محرر لسبعة كتب من ضمنها: "موسيقى البلوز القومية الباكرة Early down home blues، والذى حصل على جائزة الــ ASCAP ــ ديمز تايلور Deems Taylor، وكتاب التقاليد الموسيقية الأمريكيةAmerican Musical Traditions (فى خمسة مجلدات)، والذى اختارته صحيفة المكتبة Library Journal واحدًا من أبرز المراجع لعام ٢٠٠٣، وهو أيضا مصور فوتوغرافى وثائقى ومخرج أفلام سينمائية. فى عام ١٩٩١ وضع برنامج كومبيوتر كنص فائق بالوسائط المتعددة Multi media hypertext عن عازف الربابة القديم كلايد دافينبرت Clyde Davenpirt، اعتبر مثالا نموذجيًا لتقديم المشتغلين بالموسيقى فى أسلوب تفاعلى. أسس برنامج الموسيقولوجيا الإثنية فى جامعة تفتس Tufts، حيث قام بالتدريس منذ ١٩٧١ حتى ١٩٨٦. ومنذ عام ١٩٩٠ حتى ١٩٩٥ كان رئيسا لتحرير مجلة "الموسيقولوجيا العرقية" التى تصدرها جمعية الموسيقولوجيا الإثنية، زميل بجمعية الفولكلور الأمريكى، ومنذ عام ١٩٨٦ كان أستاذا للموسيقى ومدير برامج دراسات الدكتوراه فى قسم الموسيقولوجيا الإثنية بجامعة براون Brown.

المترجم فى سطور:

حسام الدين زكريا

- عميد بخري مهندس سابق.
- صدر له ستة عشر كتابا ما بين مترجم ومؤلف في الموسيقى والمعلوماتية.
- عضو اتحاد الكتاب وأستاذ منتدب للتذوق الموسيقى – جامعة الإسكندرية.
- يترجم عن اللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية.
- صاحب المعجم الشامل للموسيقى العالمية – إصدار الهيئة العامة للكتاب.

التصحيح اللغوى: محمــد محمود

الإشــراف الفنى: حســن كــامل

هذه هي الطبعة الخامسة من كتاب Worlds of Music، وهو كتاب يرصد الموسيقى في سياقها الثقافي والاجتماعي في أسلوب متاح لطلبة الجامعات في الولايات المتحدة، وجميع المهتمين حول العالم بالبحث في إثنوجرافيا الموسيقى، وكيف تعبر الموسيقى عن هويات الشعوب، ومن ثم فهو يهم القارئ العادي المهتم بالدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية، والجديد الذي يأتي به الكتاب هو التدريب على القيام بالبحوث الميدانية لجمع المواد الموسيقية التراثية وأسلوب الرصد المقارن للثقافات الموسيقية حول العالم، مما يشير إلى أن الحدود السياسية بين الشعوب هي حدود وهمية. والكتاب مرفق به لمن يريد أربعة اسطوانات مدمجة عليها تسجيلات حية لإعطاء أمثلة نموذجية لأنواع الموسيقى التي حفل بها الكتاب بدءًا من شعوب النافاهو (الهنود الحمر) مرورًا بالموسيقات التراثية في الصين والهند وأندونسيا وأفريقيا والمنطقة العربية، حتى الموسيقى التراثية في أمريكا اللاتينية. ولذا يمثل ركيزة في حقل الدراسات الموسيقولوجية العرقية الوليدة في مصر والمنطقة العربية.



تصميم الغلاف: أيمن أمين